مکتبهای ادبی

رضا سید حسینی

مکتب‌های ادبی

کتاب زمان

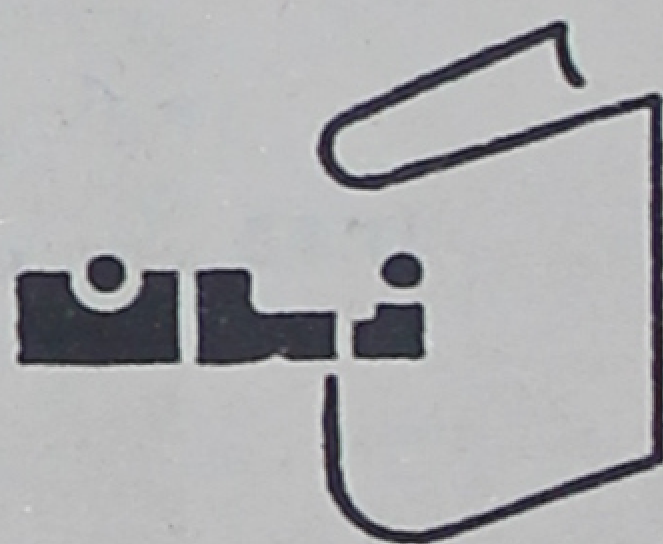
۱۳۴۰- خیابان انقلاب - مقابل دانشگاه - تهران

تلفن ۶۶۶۶۸۷

رضا سید حسینی

مکتب‌های ادبی

جلد اول



مکتبهای ادبی (جلد اول)
تألیف : رضا سید حسینی
چاپ اول : پالتویی ۱۳۵۷
چاپ دوم : پالتویی بهار ۱۳۶۵
تیراژ : ۵۵۰۰ نسخه
چاپ : رشدیه

مقدمهٔ چاپ دوم

چاپ اول «مکتب‌های ادبی» تألیف آقای رضا سید حسینی درفروردین ماه سال ۱۳۳۴ زیور طبع یافت و از آن تاریخ تاکنون بسیاری از دانشجویان و ارباب تحقیق ازمفاد آن‌که با حسن‌سلیقه تهیه‌شده بود بهره‌مندگردیدند. مؤلف درآخرکتاب وعده‌کرده بود که چاپ بعدی کتاب را با تجدید نظر و با مطالب بیشتری انتشار دهد. اینک مایهٔ کمال خورسندی است‌که ایشان بوعدهٔ خود وفا نموده به‌چاپ دوم‌آن اقدام‌کرده‌اند. اکنون‌که قسمت اعظم‌فورم‌های چاپ جدید در اختیار اینجانب قرار گرفته در مقام مقابله و مقایسه با چاپ اول میتوان گواهی دادکه مؤلف محترم درتوسعه و تکمیل مطالب‌کتاب با صداقت تام‌کوشیده و رسالهٔ خود را از ۲۰۲ صفحه بقریب ۴۰۰ صفحه وسعت بخشیده است.

از جمله نکات و مطالب قابل‌توجه اینکه مقدمه‌ای به‌منظور روشن ساختن دورهٔ رنسانس و اومانیسم فرانسوی و تکوین مکتب کلاسیک درآغاز نشریه قرار داده‌اند. در اینجا مقام‌آن بود که از مکتب پلئیاد (Ecole de pléïade) وبانی آن پیردرونسار (pierre de-Ronsard) شاعر نامی غزل‌سرا و ملک‌الشعرای فرانسوای اول که

برای اعتلای مقام شعر وشاعری کوشش بسزائی مبذول داشته نامی برده میشد وهمچنین از **فرانسوآ دو مالرب** (Francois de Malherbe) نقاد شعر و ادب که در امر تصفیهٔ زبان شعر وترسیم وتثبیت قوانین وقواعد عروض وقافیه سهم عمده‌ای داشته ذکری به‌میان میآمد تا درمقدمه چیزی کسر نبوده باشد.

دربخشهای دیگر ابتکار مؤلف به‌توصیف اجمالی مکتب‌های ادبی انگلیسی وآلمانی وایتالیائی به‌موازات مکتب‌های فرانسوی معطوف گردیده و بنحوی شایسته نفوذ و تأثیر عوامل بیگانه را در مراحل تکوین وشکفتگی مکتب‌های فرانسوی خاطرنشان ساخته‌و اصل اختلاط و امتزاج و داد وستد هنری را بین ملل غرب آشکار نموده‌اند. جای تردید نیست که نکتهٔ مزبور کمك شایانی به‌تفهیم و تفهم معانی و مقاصد هنر شعر و ادب فرانسوی میتواند کرد و رمز تحولات و انقلابات متعددی راکه درلوای نهضت‌ها ومکاتب‌ادبی درجامعهٔ فرانسوی رخ داده و دراین دوره‌های اخیرعناوین عجیب وغریبی مانند کوبیسم، دادائیسم، سور رئالیسم، اگزیستانسیالیسم، فوتوریسم وقس علی‌ذلك... بوجودآورده است بدست میدهد.

درمرحلهٔ آخر میتوان ازحسن سلیقهٔ مولف درکار گردآوری ترجمه‌های نمونه ازآثارشعرا ونویسندگان هرمکتب که تعدادی از آن ترجمه‌ها اثر طبع خود اوست تمجید نموده امیدوار بودکه در آینده دراین‌طریق گام‌های بلیغ‌تر واستوارتری بردارندو دانشجویان را بیش از پیش از مخزن فضائل خویش بهره‌مند سازند.

دکتر عیسی سپهبدی
استادکرسی ادبیات فرانسه
دانشگاه تهران
۱۲ بهمن‌ماه ۱۳۳۶

سخنی چند با خوانندگان

نخستین چاپ «مکتب‌های ادبی» در آغاز فروردین ۱۳۳۴ منتشر شد. در عرض یك ماه تمام نسخه‌های آن بفروش رفت و نایاب گردید. همانطور که به خوانندگان قول داده بودم، تصمیم داشتم که چاپ دوم‌را با تجدید نظر ومطالب بیشتری منتشر کنم. و این کار سه سال تمام بطول انجامید.

درهمان اوان، چندین کتاب ونشریهٔ تازه چاپ ازمطبوعات اروپائی بدست من رسیدکه با سبکی تازه مکتب‌های گوناگون ادبی را مورد بحث وتحلیل قرار داده و آخرین تحقیقات صاحب نظران را درین زمینه در دسترس خوانندگان گذاشته بود. ناچار، ضروری دیدم که برای چاپ دوم «مکتب‌های ادبی» علاوه برشرح و تفصیل بیشتر، مطالبی را نیز اضافه کنم که درچاپ نخست تقریباً کوچکترین اشاره‌ای به‌آنها نکرده بودم. و این کار مدتها وقت‌مرا گرفت.

مطالبی که نخستین‌بار درپنج سال پیش (بخواهش چند تن از دوستان که‌علاقه به‌تشخیص و درك مکتب‌های ادبی داشتند و دراین باب کتابی که بتواند توقع آنان‌را برآورد به‌زبان‌فارسی نمی‌یافتند)

بشکل سلسله مقالات دریکی ازمجله‌های ماهانهٔ پایتخت منتشرمی‌شد و غرض ازنگارش آن، معرفی ساده وموجز مکتب‌های ادبی فرانسه‌بود اینك تدریجاً به‌صورت کتاب بزرگی درمی‌آمدکه تعداد صفحاتش از دو برابر چاپ نخست می‌گذشت ومعرفی جامع همهٔ مکتبها وتاریخچهٔ مختصر تحولات ادبی وهنری اروپا را درچهار قرن اخیر در برمی‌گرفت.

لازم بودکه علل پیدایش مکتب‌های گوناگون ادبی را نیز به‌شیوهٔ علمی، نه بعنوان عکس‌العمل مکتبی دربرابر مکتب دیگر، شرح دهم وحق مطلب را درمورد همهٔ کشورهای اروپائی اداکنم و در انتخاب و ترجمهٔ نمونه‌های آثار مکاتب دقت بیشتری بعمل آورم وهمچنین نقایص و احیاناً اشتباهات ولغزشهائی راکه به‌چاپ اول کتاب راه یافته بود حتی‌المقدور مرتفع سازم. از اینرو چاپ دوم کتابی که گمان می‌کردم بیش ازیکی دوماه‌طول نکشد به‌تجدید نگارش کتاب دیگری مبدل‌شدکه نه‌تنهامکمل کتاب نخستین‌است، بلکه از بسیاری لحاظ تفاوتهای بارزی با آن دارد، چنانکه می‌توان چاپ نخستین را مقدمه وفتح باب کتاب حاضر دانست.

در اینجا برذمهٔ خود می‌دانم که از زحمات دوست بسیار عزیزم آقای ابوالحسن نجفی که ازآغاز این کار، همواره‌مرا مشوق و یاور بوده‌اند و چه در تنظیم مطالب و چه در تصحیح نمونه‌های چاپی، پیوسته از مدد ایشان برخوردار بوده‌ام تشکر کنم. خاصه به‌هنگام نگارش فصل «سمبولیسم»، که مسافرتی به‌اروپا برای من پیش‌آمد، ایشان با محبت همیشگی خود تهیه وتنظیم و تکمیل بقیهٔ مطالب کتاب رابعهده گرفتند وتا پایان رساندند. اینست که بضرس

قاطع می‌توانم بگویم که بویژه فصل سور رئالیسم ثمرهٔ کار شخص ایشان است.

درپایان‌سخن از آقای دکتر عیسی سپهبدی، استاد دانشگاه، که مقدمه‌ای براین کتاب نوشته‌اند و همچنین استادان گرامی و دوستان عزیزی که اجازهٔ چاپ پاره‌ای از ترجمه‌هایشان را درین کتاب به‌من داده‌اند صمیمانه سپاسگذاری می‌کنم.

استقبال بی‌نظیری که خوانندگان از چاپ نخست این کتاب نمودندو مقالات محبت آمیزی که منتقدان و سخن‌سنجان دربدو انتشار آن دراکثر روزنامه‌ها ومجله‌ها نوشتند همواره مرا درین کاردشوار پشتیبان ومددکاربوده است. امید است که‌چاپ حاضر بتواند اندکی از انتظارات ایشان را برآورد.

اگر این کتاب تصادفاً نویسندهٔ جوانی را درتعیین و تشخیص راه‌آیندهٔ خود یاوری کند، ویا دست کم خوانندگان را درانتخاب کتابی‌که می‌خواهند بخوانند راهنما شود، من اجر زحمات چندین سالهٔ خود را یافته‌ام.

رضا سید حسینی

تهران ـ اسفندماه ۱۳۳۶

پیش گفتار

پیدایش ادبیات ملی دراروپا

ازسال ۱۰۰۰ میلادی تاکنون، تمدنهای اروپائی، که نخست محدود ومنحصر به‌نواحی‌کوچك بود وسپس جنبهٔ ملی بخود گرفت، دربرابر تمدن کهن‌که میراث‌امپراطوری وسیع روم بود قد برافراشته وبتدریج خصوصیت‌های ملی خود را محکم‌تر ومشخص‌ترکرده‌اند. میراث تمدن کهنی که باز‌ماندهٔ امپراطوری‌های یونان و روم قدیم بود، تمدنهای گوناگون را با یکدیگر مخلوط وممزوج‌کرد وبصورت تمدن واحد وسیعی درآوردکه پیش از ده قرن برسراسراروپا تسلط داشت. این تمدن پهناور تقریباً ازقرن پنجم پیش از میلادآغاز میشود و درقرن اول تا سوم میلادی به‌اوج قدرت خود می‌رسد. پس از سقوط امپراطوری روم (قرن پنجم) مدت هشت قرن، یعنی تا حدود ۱۳۰۰ میلادی، تلاشهای مداومی برای حفظ وحدت تمدن و فرهنگی که بر اثر پیدایش و نضج روح ملی لطمه‌های فراوان دیده بود به چشم می‌خورد.

ولی در طی این هشت قرن کوشش عبث و بی‌ثمر برای نگهداری و حتی احیای این تمدن کهن، نهضت مخالفی، که شاید از زمانهای بسیار قدیم وحتی ازهمان اوج قدرت امپراطوری روم سرچشمه می گیرد، بوجود می‌آید که همان جوانه‌های تمدنهای ملی کنونی است. با اینحال، میراث یونان و روم‌کهن تا امروز نیزکم وبیش بقوت وقدرت و نفوذ خویش باقی مانده تا آنجا که می‌توان فرهنگ و ادبیات و زبانهای امروزی اروپا را بازمانده ودنبالهٔ پیشرفت تمدنی دانست‌که پایه‌هایش را یونان و روم قدیم استوار کرده‌اند.

زبان لاتین‌که وسیلهٔ بیان فکر و احساسات اکثرکشورهای اروپائی‌در

همهٔ زمینه‌ها بود (مثلاً درتدوین قوانین مدنی وشرعی وتألیف کتب فلسفی و دایرةالمعارف به‌نظم ونثر و نگارش اشعار بزمی و رزمی) حتی در قرن دوازدهم وسیزدهم نیز زبان زنده‌ای بشمار می‌رفت که از لحاظ صرف و نحو وسبك نگارش با لاتین کهن تفاوتهای بسیار داشت.

درهمین دوره یعنی ازقرن یازدهم تا سیزدهم است که، در اکثر کشور-های اروپا، تکوین ادبیات ملی آغاز می‌شود. در قلب این منطقهٔ وسیع و متحدی که یك وسیلهٔ بیان مشترك داشت و آن زبان لاتین بود، ملت‌های گوناگون بوجود می‌آیند و بتدریج از یکدیگر جدا می‌شوند تا زندگی و زبان خاص خویش را پیدا کنند. نخست درمیان اقوامی‌که اطلاع بر زبان لاتین از حدود گروهی معدود از نخبهٔ روشنفکران‌آنها تجاوز نمیکرد مانند اقوام انگلیس وساکسون وملت‌های ایرلند وسپس‌اقوام‌شمال اروپا این‌جنبش آغازشد. پس ازآن، اقوام ژرمن به‌سرزمینهای امپراطوری روم حمله‌کردند و در دانمارك وهلند و بلژیك وکشورهای دیگر بتدریج ریشه‌های این زبان کهن رابرانداختند. سپس نوبت اقوام‌ساکن فرانسه وشبه‌جزیرهٔ ایبری‌رسید. آخر از همه، درکشورهائی که زبان مردمش با زبان عامیانهٔ لاتین نزدیکی وقرابت بلافصل داشت، مانند ایتالیاکه تاریخ ادبیاتش ازقرن سیزدهم‌آغاز می‌شود، این تحول بوجودآمد. ولی اقوام ساکن رومانی و نواحی اطراف آن فقط در قرن شانزدهم از زیر تسلط زبـان لاتین آزاد می‌شوند و دارای ادبیات خاص خود می گردند. ادبیات اقوام اسلاو و ترك درقرن چهاردهم قدم بعرصهٔ وجود می‌نهد.

سبکهای ادبی گوناگونی‌که در ادبیات،خاصه تاریخ ادبیات اروپا،از آنها نام برده میشود وغرض از تألیف‌کتاب حاضرشرح وتحلیل آنهاست، از قرن شانزدهم یعنی اوج نهضت رنسانس‌و اومانیسم آغاز می‌شود و بوسیلهٔ مکتب‌کلاسیسیسم درقرن‌هفدهم صورت وسیع‌شایعی با اصول مدون بخود می‌گیرد.

از زمان زوال زبان لاتین تا اواخر قرن شانزدهم را دورهٔ رنسانس می‌نامند. سبکهای ادبی این دوره بازماندهٔ شیوه‌های‌کهن یونان و روم یا قرون وسطی است. هیچگاه یکی ازآن شیوه‌ها مورد قبول خاص وعام قرار نگرفت تا برشیوه‌های دیگر سایه بیفکند ومحصول ادبی یك دوره از تاریخ را بخود منحصر‌کند. بنابراین این دوره را باختصار برگزارکردیم.

سبك‌ها ومکتب‌های گوناگون ادبی یاهنری، اختراع یك یا چندتن‌از

برگزیدگان و نوابع نیست که ناگهان ظهور فلان مکتب را با بیانیه‌ای اعلام نمایند و اصول و قواعد آن را با کوس و کرنا به‌گوش مردم فروکنند. سبکها و شیوه‌های ادبی همیشه، بصورت پنهان یا آشکار، وجود داشته است، جز اینکه در دوره‌ای از تاریخ ادب، بنا بر علل اجتماعی و اقتصادی، یك سبك یا مکتب معین بر دیگر شیوه‌های ادبی و هنری تسلط بیشتری یافته است. ازاینجا می‌توان فهمید که پیدایش و نضج یك‌مکتب مربوط به زمان و مکان خاصی است که میتوانسته است این مکتب را بپرورد و برسرکارآورد. بنابر این بهتر می‌بود که عنوان «مکتب» را برمیداشتیم و بجای آن «دوره» یا «عصر» می‌گفتیم‌زیرا، فی‌المثل، کلاسیسیسم بیش‌ازآنکه نمایندهٔ یك مکتب باشد، مبین «عصر» یا «دوره»‌ای از تاریخ ادبیات است.

کلاسیسیسم

Classicisme

مقدمه‌ای برمکتب کلاسیک

کلمهٔ **کلاسیک**، به‌معنی وسیع خود، به‌تمام آثاری که‌نمونهٔ‌ادبیات کشوری شمرده‌می‌شود ومایهٔ افتخار ادبیات ملی آن کشوراست اطلاق می‌گردد. مثلاً ما می‌توانیم همهٔ آثارجاودانی شاعران بزرگمان راکلاسیکهای ادبیات فارسی بنامیم. ولی آنجاکه بحث ازمکتبهای ادبی درمیان باشد، دیگرچنین معنی‌وسیعی منظورنظرنیست ودراین‌موردعنوان **کلاسیک** به‌آن‌مکتب ادبی گفته می‌شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی (از قرن پانزدهم‌الی هفدهم) دراروپا بوجودآمده و ازادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است. درحقیقت، هنرکلاسیك اصلی همان هنر یونان و روم قدیم است. شاعران قرن هفدهم فرانسه، بدنبال نهضتی که **اومانیسم** Humanisme نامیده می‌شود، این هنر قدیم را برای خود سرمشق قرار دادند وآثار خویش را به‌پیروی از قواعد ثابت و بارزی‌که ادبیات یونان و روم قدیم و بخصوص از عقاید **ارسطو** اقتباس شده بوجودآوردند. البته این نهضت یك قرن پیش ازآنکه درفرانسه ظاهر شود، در ایتالیا واسپانیا بوجودآمد وچون

اومانیسم فرانسه دامنهٔ اومانیسم ایتالیا شمرده می‌شود، برای شناسائی این نهضت، نخست باید با اومانیسم ایتالیا آشنا شویم.

اومانیسم و رنسانس در ایتالیا

چنانکه می‌دانیم درقرون وسطی کلیسا بوضع تعصب آلود و جابرانه‌ای برجزئیات زندگی و افکار وعقاید مردم نظارت‌می کرد. ازینرو توجه به‌هرگونه اثری که با رعایت عقاید کلیسا نوشته نشده بود ومخصوصاً آثار دوران بت‌پرستی (Paganisme) کفر و جادو شمرده میشد و سزای آن شکنجه دیدن و زنده درآتش سوختن بود.

در قرن چهاردهم، بحرانی فکری و معنوی درایتالیا بوجود آمد و درتعصب دینی طبقهٔ روشنفکر فتوری روی داد وعده‌ای به این فکر افتادندکه بجای‌تبعیت کامل از دستورهای کلیسا به‌مشاهده و تحقیق بپردازند. نتیجهٔ چنین تمایلی طبعاً این بودکه، بجای مدح یکنواخت فضیلت وتقوی، ازآنچه زیباتراست لذت بیشتری ببرند. نخستین کسانی که به‌زیبائی بی‌پایان آثاریونان و روم‌قدیم پی‌بردند، پترارك و بوکاچیو بودندکه برای‌نخستین‌باردرآثارشان ازهنرمندان یونان قدیم الهام گرفتند. درآثار این شاعران دیگر از آن تعصب شدید دینی‌اثری نبود. «پترارك» دیوانه‌وار مفتون آثارکلاسیك‌یونان و روم قدیم بود ولی این کلاسیسیسم او ازجنبهٔ هنری جلوتر نرفت. «بوکاچیو» نیزعلاقهٔ زیادی به‌ادبیات یونان و روم داشت بطوریکه به آثار خود اسم یونانی داد و درشاهکار خود دکامرون هر مطلبی راکه زیبا یافت بدون توجه به‌جنبهٔ دینی و اخلاقی آن باکمال بی-

پردگی ذکر کرد.

درقرن پانزدهم روح جدیدی درادبیات ایتالیا دمیده شد. در تاریخ ادبیات ایتالیا این نهضت از قرن پانزدهم تا نیمهٔ اول قرن شانزدهم ادامه پیدا می کند وازلحاظ ماهیت ومشخصات می‌توان آنرا به‌دو دوره تقسیم کرد:

۱ـ **اومانیسم** که سه‌چهارم قرن پانزدهم را اشغال کرده است.

۲ـ **رنسانس** Renaissance که درربع آخر قرن چهاردهم شروع شده و تا ۱۵۵۹ ادامه داشته است.

نهضت اومانیسم بصورت تحصیل زبان لاتین وتقلید ازآثار شاعران یونان و روم‌شروع‌شد. دراین دوره ترجیح‌دادند که بجای زبان‌ایتالیائی‌زبان‌لاتین بعنوان‌زبان ادبی‌بکاربرده شود ومخصوصاً در دورهٔ رنسانس‌آنچه از کلاسیکهای یونان و روم‌گرفته شده بود با زیبائیهای‌زبان‌عامهٔ مردم‌درهم‌آمیخت وزبان‌ادبی‌ساده ورسائی بوجودآورد.

هنرمندانی که درقرون وسطی بر اثرفشار وحشت‌آورکابوس زندگی‌روبه‌آسمان می کردند، پس ازشروع **اومانیسم** براثر دریافت روح تازه وکسب قدرت از تشکیلات سیاسی جدید متوجه روی زمین و زیبائیهای آثار گذشتگان شدند. در میان طبقهٔ روشنفکر تمایل‌به‌خواندن‌آثار کلاسیک‌نیرو گرفت. دیگر **ویرژیل** را «جادوگر» نمی‌شمردند وخود را محتاج نمی‌دیدند که دربارهٔ شاعران معروف کلاسیک بادیدهٔ تعصب دینی قضاوت کنند. می کوشیدندروح اصلی

کلاسیك را درمیان خود زنده کنند و از این روح سرمشق زیبائی ومبانی‌علمی جدیدی‌فراگیرند. حتی نام‌این نهضت را هم‌ازرومیان گرفتند، زیرا رومیان نیز درعصرخودبرای مطالعه وتحقیق دربارهٔ آثار یونان قدیم یك نظام ادبی و فلسفی تحت عنوان Studia Humanitatis برقرار ساختند و عقیده داشتند که «در سایهٔ این کار می‌توان‌قدرت معنوی انسانی‌را رشد داد واو را بصورت **انسانی‌تر** یعنی مدنی‌تری درآورد.»

مرکزاصلی «اومانیسم» ایالت **توسکانا** بود. درآنجا نسخه‌های یگانهٔ آثار یونانی ولاتین‌که درگوشه وکنار کلیساها در زیرگرد و خاك‌مانده‌وطعمهٔ‌موریانه‌هابود بیرون کشیده‌شدوبدست روشنفکران افتاد. دانشمندان فرهنگ نو را با شوق وعلاقهٔ فراوان به زنان و مردان جوان یاد می‌دادند، بطوریکه پس از مدت کمی جوانان توانستندخطابه‌های‌درست‌وبی‌نقص به‌زبان‌لاتین بنویسند، مخصوصاً فرهنگستان‌هائی‌که در رم وفلورانس وناپل تأسیس گشت اثر مهمی دراین نهضت داشت. ازطرف دیگر یونانی‌هائی که پس ازتصرف بیزانس بدست ترکها به‌ایتالیاآمده بودند، تحصیل زبان یونانی‌را برای ایتالیائی‌هاآسان ساختند. درهمه‌جا مدارس متعدد باز شد و مردم با عشق وهیجان شروع به‌درس خواندن‌کردند. معلمان این مدارس، دیگر مانند قرون وسطی مغرور نفوذ و قدرت خویش نبودند بلکه به‌نیروی علم و استعداد تعلیم خویش اتکاء داشتند.

اما **اومانیست‌ها** به زبان بی‌جان و مرده‌ای ازگذشتگان تقلید

می کردند. زبان عامهٔ مردم را تحقیر می‌نمودند و درنتیجه از روح مردم‌یعنی ذوق وهنرملی بی‌بهره بودند. هرچند که طرفداران زیادی اطراف آنهاگردآمده بودند، اکثریت مردم چون فراگرفتن زبان لاتین برایشان امکان نداشت، ازآثارآنان چیزی در نمی‌یافتند. از اینرو در شصت سال اول قرن پانزدهم، درحالیکه از طرفی «اومانیست»ها مشغول ایجاد نوعی ادبیات اشرافی به زبان لاتین بودند، ازطرفی هم درمیان مردم ادبیات ساده و زیبای عامیانه‌ای بوجود می‌آمد. البته گویندگان و سرایندگان این ادبیات عامیانه دارای فرهنگ عمیقی نبودند ومطلب بکر و تازه‌ای درگفته‌هاشان دیده نمیشد، بلکه از گذشتگان تقلید می‌کردند و حتی گاهی عین جمله‌های **پترارك** را تکرار می‌کردند. اما پس از مدت کمی هنر کلاسیك اومانیستها با زبان مردم درهم‌آمیخت و از این دوعنصر ادبیات ملی جدیدی بوجودآمد. باین ترتیب اولین مرحلهٔ **رنسانس** درایتالیاآغازگردید. هدف اصلی این بودکه روح وطبیعت انسانی را با ذوق کلاسیك موافق سازند و انتقادآزاد را که قرون وسطی بکلی ازآن جلوگیری میکرد رواج دهند.

بالاخره‌اومانیسم‌ایتالیاکه درقرن‌چهاردهم بصورت بازگشت به زبان و ادبیات لاتین شروع شده بود، درقرن شانزدهم به‌ایجاد ادبیات ملی جدیدی منجرگردید. باین ترتیب اومانیسم ایتالیا که کاملا جنبهٔ اشرافی داشت وحتی **دانته** را بسبب آنکه بزبان‌مردم‌شعر

گفته است، شاعر نمی‌شمرد[1] ماهیت اصلی خود را از دست داد.

اومانیسم و رنسانس درفرانسه

درسالهای ۱۵۴۶ الی ۱۵۵۰ ناگهان عده‌ای از هنرمندان جوان موفق به‌کشف اصل «زیبائی» درادبیات شدند. عاملی که توجه هنرمندان رابابن اصل جلب کرده بود، آشنائی با ادبیات یونـان قدیم و آثار عده‌ای از شاعران و نویسندگان دورهٔ رنسانس بود که نوشته‌های خود را بزبان لاتین می‌نوشتند. درفرانسه نیز مانند ایتالیا، جوانان پیش از اینکه دست بـه آفریـدن آثار تازه‌ای بزنند، بفکر فرا گرفتن افتادند و **رنسار** Ronsard وسایر دوستان جوان او که بعداً مجمع هفت نفری **پلئیاد** Pléïade را تشکیل دادند، نخست بوسیلهٔ یکی از همکارانشان بنام **دورا** Daurat که در عین حال معلم لاتین آنها بود، باآثار **همر** و **سوفوکلس** آشناشدند. **دوبله** Dubellay که یکی‌ازشاعران عضو«**پلئیاد**» بود درنخستین اثرخودکه Defense et illustration de la langue française نام‌داشت، اعلام‌داشت که تاآنروز همهٔ شاعران فرانسوی قافیه پردازان جاهلی بیش نبوده‌اند و فقط شاعران یونان و لاتین

---

۱. Leonardo Bruni d' Arezzo (مورخ ایتالیائی متوفی بسال ۱۴۴۴) دربارهٔ دانته چنین می‌نویسد: دانته نشان می‌دهد که آثار کوچك وبی‌ارزش کشیشان ومعلمان‌اطفال را سرتاپاخوانده است... ولی ازمیان‌آثارکلاسیکها حتی آنهائی را هم که امروز برای ما باقی مانده ندیده است. شکی نیست که هرکسی هر قدر هم‌که عامی و بی‌اطلاع باشد خجالت میکشدکه اینهمه ابلهانه بنویسد. از اینرو من این شاعر را در ردیف ادبا وهنرمندان نمی‌شمارم و او را شایستهٔ دباغان وآسیابانان و این قبیل مردم عامی می‌دانم. زیرا از لحن خود او نیز خوب پیداست کـه می‌خواسته است دوست چنین مردمی باشد.

شاعران حقیقی هستند و فرانسویان می‌توانند پس از آشنائی با آثار آنان خود را بپای آنان برسانند و یا بر آنان نیز سبقت جویند. آنچه باید شاعران فرانسوی از قدما یاد بگیرند، در درجهٔ اول انواع آثار ادبی است. «دوبله» عقیده داشت که علت متوسط و بی‌ارزش بودن اشعار فرانسویان «انواع ادبی» رایج درقرون وسطاست، از اینرو باید تبعیت از این انواع را بدور انداخت و انواع ادبی رایج در یونان و روم قدیم را جانشین آن ساخت.

مرحله‌ای را که از ۱۵۵۰ الی ۱۵۹۰ ادامه یافت می‌توان دورهٔ رنسانس ادبی فرانسه نام داد. در این دوره شاعران و نویسندگان با علاقهٔ فراوان به تقلید از شاعران یونان و روم قدیم و شاعران ایتالیائی دورهٔ رنسانس پرداختند. در ادبیات این دوره آثار رنسار و مونتنی Montaigne بیش از همه جلب نظر می‌کند.

بطور کلی نیمهٔ دوم قرن شانزدهم دوره‌ای بود که درآن برای نخستین بار آئین ادبی وسیعی برای خلق آثار ادبی بوجود آمد و این آئین ادبی دارای اصولی بود که حتی تا پایان قرن هیجدهم نیز ارزش و اعتبارخود را از دست نداد و همین اصول بود که درآغاز قرن هفدهم مایهٔ ایجاد مکتب کلاسیک گردید.

از رنسانس تا کلاسیسیسم

دورهٔ سلطنت هانری چهارم را که از سال ۱۵۸۹ (تاریخ پایان رنسانس فرانسه) تا ۱۶۱۰ ادامه داشت می‌توان مرحله‌ای بین رنسانس و کلاسیسیسم شمرد. زیرا نویسندگانی را که در این دوره بوجود آمدند نه می‌توان در صف

نویسندگان قرن شانزدهم قرار داد و نه می‌توان جزو نویسندگان قرن هفدهم بشمار آورد. این عده با اینکه در تاریخ ادبیات فرانسه جای مهمی اشغال نکرده‌اند ولی از این لحاظ که زمینه را برای ایجاد مکتب کلاسیک آماده ساخته‌اند قابل ذکرند. مهمترین این نویسندگان عبارتند از **آنتوان دومون کرتین** A.de Montchrestien (1575 - 1621) **اولیویه دوسر** O.de Serres (1569 - 1613) **پیرشارون** P.Charron (1541 - 1603) **ماتورن رنیه** M. Régnier(1573 - 1619) و چند نفر دیگر

تأثیر این اشخاص در سالنهای ادبی قرن هفدهم بهیچوجه قابل انکار نیست. اما این مطلب را نیز باید اضافه کرد که این تأثیر دارای جنبه‌های مثبت نبود، بلکه جنبه‌های منفی نیز داشت. زیرا کسانی که در این سالنها گرد می آمدند کارشان مباحثهٔ واقعی و پرارزش علمی و ادبی نبود، بلکه عبارت از وراجی دربارهٔ علم و ادب و نوعی فضل فروشی (Pédantisme) بود و بهمین جهت است که دانشمندان بزرگ قرن هفدهم از قبیل **دکارت و پاسکال** از این سالنها سر درنیاوردند، بلکه درخارج از چنین محافلی ظهور کردند و بزرگترین شاهکارهای خود را درنتیجهٔ گوشه گیری در **برج عاج**[1] خویش بوجود آوردند.

این مرض تصنع و فضل فروشی نه تنها درفرانسه بلکه دراغلب کشورهای اروپا بصورت بیماری مسری شایع شده بود. چنانکه در اواخر قرن شانزدهم و اوائل قرن هفدهم درانگلستان دورهٔ الیزابت

---

۱. تعبیر «برج عاج» از مونتنی Montaigne بیادگار مانده است زیرا او درقصرخویش درایالت «پریگور» برجی راکه بکتابخانه و اطاق کاراختصاص داده بود، «برج عاج» می نامید.

نوعی تصنع یا Préciosité بنام Euphuisme[1] رواج یافته بود. هم‌چنین روشی که در ایتالیا مارینیسم Marinisme[2] یا کنستیسم Concettisme نامیده میشد چیزی جز همین تصنع نبود. بالاخره در اسپانیا نیز گنگوریسم Gongorisme[3] یا کولتیسم Cultisme وجود داشت.

جریان تصنع (Préciositè) را که در قرن هفدهم در فرانسه بوجود آمد نمیتوان ادعا کرد که صرفاً تحت تأثیر جریانهای خارجی بوده است. زیرا باید دانست که در فرانسهٔ قرون وسطی، چه در قرن سیزدهم که رمانهای درباری اشرافی (Courtois) نوشته میشد و چه در زمانی که آثار کنایه آمیز (Allégorique) مانند «Roman de la rose» بوجود می‌آمد، مقدمات این بیماری تصنع آغاز شده بود.

پیروان تصنع معتقد بودند که اثر هنری باید بزبانی نوشته شود که تودهٔ مردم قادر به فهم آن نباشد. برای این کار باید زبان تازه‌ای ایجاد کرد که با زبان معمولی مردم فرق داشته باشد.

روشهای دیگری از قبیل بورلسك Burlesque وغیره نیز بوجود آمد؛ اما وضع سیاسی و اجتماعی فرانسه در قرن هفدهم ایجاب می‌کرد که ادبیات نیز تحت نظم و انضباط معینی درآید.

---

۱. این نـ از رمان Euphuès اثر رمان‌نویسی بنام John lyly (۱۵۵۴-۱۶۰۶) گرفته شده است.

۲. از نام مارینی Marini شوالیه و درعین حال شاعر ایتالیائی (۱۵۶۹ - ۱۶۲۵) گرفته شده است.

۳. از نام گنگورو Gongoro (۱۵۶۱ - ۱۶۲۷) شاعر ایتالیائی گرفته شده است.

وضع اجتماعی دورهٔ کلاسیک

برای اینکه بدانیم چه عواملی ایجاد قواعد محکم و تغییرناپذیری را برای هنر و ادبیات ایجاب می کرد باید به وضع اجتماعی دورهٔ کلاسیک اشاره کنیم.
دورهٔ کلاسیک بیش از هرچیزی دورهٔ سلسلهٔ مراتب (Hiérarchie) است. درعرصهٔ سیاست، پس از جنگهای فلاخن، حکومت سلطنتی با قدرت زیادی مستقر شده است. پادشاه باحقی که «خدا» باوداده است، فرمانروای مطلق است. رعایای خود و اموال آنان را هر طوری که دلش بخواهد اداره میکند، عشق به میهن با مفهوم عشق به پادشاه و اطاعت از اوامر اوآمیخته است، شعاری که وجود دارد اینست: «Une Loi,une Foi, un Roi» یعنی: «یك قانون، یك دین، یك شاه». کلاسیسیسم این مفاهیم راحقایق انکارناپذیرمی شمارد. زندگانی دربار و سالونها بسیار مجلل و درخشان است. در این محافل همه چیز از روی آداب و رسوم ترتیب داده شده است. همه کس باید قواعدی را که با کمال دقت تثبیت شده است بداند. ندانستن این قواعد یا اقدام برای عوض کردن آنها عملی نیست و مضحك شمرده می‌شود.

پس در زندگانی ادبی نیز باید تابع قواعد و انضباط بود. پیش از هرچیز باید دانست که «هنر» عبارت ازتفنن یا تفریح نیست. هنرفقط وقتی ارزش داردکه چیزی یاد بدهد یا به «اخلاق» خدمت کند.

گذشته ازآن، برای ادبیات قواعدیوجود دارد. ممکن‌است

دربارهٔ این قواعد بحث ومشاجره کرد ولی نباید بفکر دور انداختن آنها افتاد و باید دانست که اثر هنری وقتی بدرجهٔ کمال می‌رسد که از این قواعد پیروی کند.

پیدایش قواعد مکتب کلاسیک

بدنبال کوششهای «رنسار» و «دوبله» ودیگران، محققان ادبی تصمیم گرفتند که قبل ازتقلید از آثار هنر گذشتگان، به مطالعهٔ نظریات آنان بپردازند، قواعد و اصولی را که آنان درآثار خود ذکر کرده‌اند تشریح و تفسیر کنند و آثاری را که می‌نویسند با این قواعد تطبیق دهند. در این کار اسپانیائیها و ایتالیائیها جلوتر از فرانسویان بودند. این بحث در اسپانیا از ۱۵۹۶ الی ۱۶۴۰ دوام داشت. اما باید گفت که محققان اسپانیائی‌هیچگونه تأثیری درفرانسویان نداشتند وفرانسویان قسمت اعظم آنچه ازمکتب کلاسیک فراگرفتند مدیون ایتالیائی‌ها بودند و بیشتر قواعدآنرا مانند ایتالیائیها از «ارسطو» گرفتند. استاد بزرگ این مکتب در فرانسه بوالو Boileau بود که اصول و قواعد مکتب کلاسیك را برای فرانسویان بیان کرد یا بهتر بگوئیم آنچه را قدما گفته بودند بطور مشروحتر و رساتری تکرار کرد.

در نظر کلاسیك‌ها هنر اصلی شاعر یا نویسنده عبارت از رعایت دقیق این اصول و قواعد بود و نویسنده‌ای می‌توانست اثر «زیبا» بوجود بیاورد که قواعد مکتب کلاسیك را بهتر رعایت کرده باشد. از این‌رو نویسندگانی راکه کاملاً تابع این قواعد نبوده‌اند نمی‌توان نویسندهٔ کلاسیك شمرد. چنانکه امروزه مورخان ادبی،

شعرا ونویسندگانی از قبیل رنسار Ronsard و مونتنی Montaigne و کورنی Corneille را بدون کوچکترین تردید از صف نویسندگان کلاسیک بیرون می کنند.

عنوان «کلاسیک» مخصوصاً به نویسندگانی که تابع مکتب ۱۶۶۰ بوده‌اند اطلاق می‌شود. از این نویسندگان می‌توان بوالو Boileau، راسین Racine،مولیرMolière، لافونتن La Fontaine، بوسوئه Bossuet، لابرویر La Bruyère و مادام دو لافایت Mme de Lafayette را نام برد.

عدهٔ دیگری قدم جلوتر می گذارند و عقیده دارند که اصول مکتب کلاسیک بجز بیست سال (۱۶۶۰ تا ۱۶۸۰) که کاملاً تابع نظم و انضباط مکتب بوده درسالهای دیگر رعایت نشده است، زیرا مولیر نتوانسته است کاملاً برسبك تصنع غلبه کند ونویسندگان تراژدی بوئی از رئالیسم برده‌اند.

اصول وقواعد مکتب کلاسیک

تقلید از طبیعت

قبل از رعایت هرقانون وقاعدهٔ دیگری آنچه نویسندهٔ کلاسیک باید در نظر بگیرد، تقلید از طبیعت است. بوالو در فن شعر خود میگوید:

«حتی یك لحظه هم از طبیعت غافل نشوید.» (فصل سوم)

اما نکتهٔ قابل توجه دراینجاست که بنیادگذاران سایرمکاتب نیز ادعای تقلید ازطبیعت را دارند. مثلاً ویکتور هوگو پیشوای رمانتیسم درعین حال که به‌مخالفت باکلاسیسیسم برخاسته است و

می‌خواهد اساس آنرا درهم بریزد، اراده‌میکندکه فرمانروائی طبیعت را مستقر سازد و می گوید: «پس طبیعت! طبیعت و حقیقت!» سپس زولا وقتی که ناتورالیسم را بنیاد می‌نهد، ادعا می کند که طبیعت را به‌عنوان چیز تازه‌ای در ادبیات آورده است. حتی شاعران متصنع نیز ادعا می کنند که آثارشان موافق طبیعت و عبارت از نقاشی طبیعت است.

ولی تقلیدی که کلاسیک‌ها ازطبیعت می کنند باروش دیگران فرق دارد وقابل بحث است: آیا تقلید ازطبیعت باید مانند عکاسی عیناً و با دقت انجام گیرد؟ نه! باید ازنقوش درهم طبیعت، جوهر هرچیز خوب یا بد را بیرون کشید و این جوهر مشخص‌کننده را به نحوی که‌مطابق باحقیقت و واقعیت باشد، بصورت کامل بیان کرد. این اثر مشخص‌کننده باید از زوائد و مطالب اضافی مجزا شود و به‌تنهائی خودنمائی کند. هنرمند باید حالتی را که می‌خواهد نشان دهد، بجای تقلید جزئیات آن باچند عبارت کوتاه وقوی بیان‌کند، و درحقیقت باید به‌طبیعت فرمان دهد که بهتر از هرموقع دیگری جلوه کند. یعنی هنرمند کلاسیك بجای نقاشی‌طبیعت، صورت کاملتری ازآن می‌سازد وآنرا باآرمانها وآرزوهای بشریت توام می کند.

و باز سؤال دیگری پیش میآید: ازخود می‌پرسم آیا هنرمند کلاسیك درنظر دارد همهٔ آن چیزهائی راکه درطبیعت وجود دارد بیان‌کند؟ پس دراینصورت منظور «بوالو» از این‌نکته‌ای که درفن‌شعر (Art poétique) نوشته است چیست: «درطبیعت مارها و حیوانات

نفرت‌آوری وجود دارند که تقلید آنها بوسیلهٔ هنرمند ناخوشایند خواهد بود»؟ از اینرو هنرمند کلاسیك تمام طبیعت را نمی‌خواهد تقلید کند. اوفقط درصدد تقلید طبیعت انسانی است زیرا هنوز قرن هفدهم، طبیعت خارج، یعنی آن طبیعت زنده وجالب و رنگارنگی راکه باید درآینده ژان‌ژاك‌روسو کشف کند نشناخته است و به آن توجهی ندارد. **سنت اورمون** Saint-Evremond نویسندهٔ قرن هفدهم دراین‌باره چنین می‌گوید:

«گفتاری که درآن فقط از درختان و رودها وچمنزارها و کوهها وباغها سخن رود، اثررخوت‌آوری درما دارد یا حداقل، لذت تازه‌ای ایجاد نمی‌کند، اما آنچه از بشریت گرفته شده است، از قبیل تمایلات و محبت‌ها و تأثرات، طبیعتاً در اعماق روح ما نفوذ می‌کند و احساس می‌شود، زیرا زائیدهٔ طبیعت واحدی است وبآسانی‌ازروح هنرمند به‌روح خواننده یاتماشاگرمنتقل می‌شود.»

در مورد طبیعت انسانی نیز باید از خودمان بپرسیم که آیا هنرمند کلاسیك می‌خواهد صفات پست را هم که ساختگی نیست‌و درطبیعت او وجود دارد بیان کند؟ «بوالو» ازاین کار نیز خودداری می‌کند. آئین کلاسیك ادبیات را ازنشان‌دادن صفات پست انسانی منع می‌کند، زیرا عقیده داردکه این‌صفات در حیوانات نیز وجود دارد وصفاتی‌که ما‌را از حیوانات مشخص ساخته و انسان نموده است‌خیلی‌بالاترازاینهاست وباید به‌تشریح وتوصیف‌آنها پرداخت. حیوانات اسیر غرائز و انسان حاکم برحیوانات است. مخصوصاً

از صفات انسانی، آن صفاتی را باید تشریح کرد که زودگذر نیست بلکه مداوم است. این صفات مداوم درروح انسانی وجود دارد: عشق‌وحسد وخست وغیره ازاین قبیل‌است‌وهمین قسمت کلاسیسیسم است که آنرا از رئالیسم، که ممکن است قسمت‌هائی از زندگانی اجتماعی عصر معین یا محیط مخصوصی را تشریح کند، دور می‌سازد.

تقلید از قدما

طبیعت بطور مستقیم و بی‌واسطه قابل تقلید نیست، زیرا هیچیك ازسرمشقهائی که طبیعت درمعرض دید بشر گذاشته است، دارای مشخصات کامل و بی‌نقص زیبائی‌نیست. دراین‌میان قدما توانسته‌اند ازمیان این‌مظاهرطبیعت، بهترین و مناسب‌ترین آنهـا را انتخاب کنند و در آثارشان بطرز شایسته‌ای بیان‌نمایند. هنرمند کلاسیك می‌گوید که زیبائی جاودانی را باید درآثار قدما جستجو کرد و در این‌باره اصل مسلمی را که بآن اعتقاد دارد چنین بیان می‌کند:

آثار تازه‌ای که بوجود می‌آید ممکن است‌خوب باشد یا بد. اغلب این‌آثار دیر یا زود فراموش می‌شوند اما فقط شاهکارهای تـردیدناپذیری مانند **انئید** Enéide اثر **ویرژیل** و **ایفی‌ژنی** Iphigénie اثر **اوریپید** Euripide است که می‌تواند پس ازگذشتن دوهزار سال باز هم مورد ستایش باشد. پس این آثار به سبك شایسته‌ای نوشته شده است و کسی که می‌خواهد اثرش زنده بماند باید ازآنهاتقلید کند بنابراین باید موضوع ونوع ومخصوصاً سبك وتکنیك‌آنها را

تقلید کرد (ناگفته نماند که **راسین** از **اوریپید** و **لافونتن** از **ازوپ** Esope تقلید کرده‌اند.) البته این تقلید را نباید نوعی بـردگی شمرد، بلکه عبارت از رعایت قانون و روش معینی است و هرهنرمندی بخودی خود ارزش جداگانه‌ای دارد و هنرهای تازه‌تری می‌تواند داشته باشد پس وقتی که نویسنده‌ای از قدما تقلید می کند، اگر بخواهد که اثر پرارزشی بوجود آورد، احتیاج به چیز تازه‌ای دارد و آن «غوروتعمق»است. هر نویسندهٔ کلاسیک‌مانند **لابرویر** تکرارمی کند که: «همه‌چیز گفته شده است.»اما درعین حال **آلن** Alain میگوید: «نکتهٔ جالب زندگانی بشر اینست که همه‌چیز گفته شده ولی هیچ چیز کاملاً درك نشده است.» از اینرو حقایق باید در هر دوره‌ای تکرار شود.

وقتی که آثارنویسندگان قدیم رامی‌خوانیم می‌بینیم همانطور که **دیدون** Didon قهرمان **ویرژیل** ویا **آندروماك** Andromaque قهرمان **اوریپید** عاشق شده‌اند، درقرن هفدهم نیزبهمان صورت عاشق می‌شوند. پس باید گفت که قلب عشاق عوض نشده است. راسین «**ایفی‌ژنی**» را از **اوریپید** تقلید کرده و درمقدمه‌ای که برآن نگاشته است چنین می‌نویسد:

«آنچه از اوریپید وهمچنین ازهمرتقلیدکرده بودم، درصحنهٔ تآتر ما تأثیر نیکوئی بخشید و این تأثیر بمن نشان دادکه ذوق سلیم همیشه ثابت است و درهیچ قرنی با قرن دیگر فرق نمی کند. ذوق پاریس با ذوق آتن تطبیق کرد. تماشاگران من بدیدن چیزهائی که

زمانی اشك از چشم مردم دانشمند یونان قدیم سرازیر می کرد، دچار هیجان گشتند.»

اصل «عقل»

یکی از نویسندگان کلاسیك می‌نویسد: «من فقط در آن مورد از نویسندگان قدیم تقلید می کنم که موافق عقل باشد!» وباین‌ترتیب اصل تازه‌ای برای‌مکتب کلاسیك‌مطرح می‌شود که عبارت از«عقل» Raison است. درمیان کلاسیك‌ها این اصل اهمیت زیادی دارد و از این لحاظ که عقاید متعددی درمورد آن ابراز میشود قابل بحث‌است. «بوالو» درفصل اول کتاب فن‌شعر خود میگوید: «عقل و منطق را دوست بدارید. پیوسته بزرگترین زینت و ارزش اثرتان را ازآن‌کسب کنید.»

بنابگفتهٔ**فیلیپ وان تیگم** Ph. van Tieghem مورخ‌ادبی‌فرانسوی، این اصل بطورساختگی به ارسطو نسبت داده می‌شود و حال‌آنکه بصورت بسیار صریح ومشخصی مخالف روش ارسطوست. عملا در عالم هنر «عقل» عبارت از آن چیزی است که مخالف تخیل و «الهام محض» باشد. کلاسیکها در این باره بیشتر تابع فلسفهٔ راسیونالیستی دکارت هستند که در اثر خود بنام**گفتار در روش راه بردن عقل** ادعا می کند که عقل و اراده باید بر احساسات وهیجانها مسلط باشد زیرا عقل بزرگترین مزیتی است که انسان را ازحیوان مشخص می‌سازد. و حال آنکه آئین ارسطو چیز دیگری است و عبارت از لزوم رعایت عرف و عادت وبیرون نرفتن را راه بسیار محدود و باریکی است که ارسطوآنرا [juste milieu] (حد وسط)

می‌نامد و معتقد است که هر کس قدم از این راه بیرون گذارد طبیعت او را بشدت مجازات می‌کند. البته این نظریهٔ ارسطو نیز مورد تقلید کلاسیک‌ها بوده ولی پیوسته تحت شعاع اصل مهم و اساسی «عقل» قرار داشته است.

در سال ۱۶۶۰ هنرمندان کلاسیک مجبور شدند که درمیان روش «ارسطو» و «اصل عقل» یکی را انتخاب کنند و بالاخره اصل «عقل» را بر روش ارسطو ترجیح دادند. البته باید درنظر گرفت که منظور از عقل، عقل انفرادی نیست که الهام شخصی‌را آزاد می‌گذارد، بلکه آن عقل کلی وجهانی است که درهمه‌جا یکسان ولایتغیر است و در زمانهای مختلف و مکانهای گوناگون بصورت یکنواختی زیبائی را تشخیص میدهد.

اثری که «عقل» دارد اینست که تخیل انسانی را در مجرای صحیح می‌اندازد وآنرا محدود می‌سازد. باین ترتیب «عقل سلیم» و «قضاوت» برهنر حاکم می‌شود.

اصل عقل، بر ادبیات کلاسیک مسلط است همهٔ اصول دیگر را هماهنگ باپیشرفتی که تحت همین عنوان بوسیلهٔ دکارت درفلسفه حاصل شده است، پیش می‌برد.

آموزنده و خوشایند

بعقیدهٔ صاحبنظران کلاسیک، تنهاتجسم زیبائی برای تکمیل یك اثر هنری کافی نیست، بلکه اثر هنری درعین حال باید آموزنده و دارای نتیجهٔ اخلاقی باشد اما باید دانست که کلاسیسیسم مکتب وعظ و خطابهٔ خشك نیز

نیست، بلکه یك مکتب اخلاقی حد فاصل بین درس و تعلیم محض وبازی وتفریح ساده‌است، و روشی که برای این آموزش‌ها اتخاذ می‌شود باید برای مردم خوشایند باشد. فصاحت و بلاغت **بوسوئه** مخصوصاً درمرثیه‌هائی که گفته‌است چنین منظوری‌را تأمین می کند. **لوکرس** Lucrece می گوید: «داروی‌تلخ را به کودکان درجامی‌میدهند که اطراف آنرا شیرینی مالیده باشند، زیراکودك به شیرینی‌سر گرم می‌شودودارورا می‌خورد» بطورکلی‌همهٔ هنرمندان کلاسیك‌معتقدند باینکه اثرهنری باید درزیر ظاهرزیبای خودداراى یك‌جنبهٔ اخلاقی باشدکه جوهراصلی آن‌اثرودلیل ایجادآن‌شمرده شود.

وضوح و ایجاز

اثر کامل اثری است که روشن و واضح‌باشد. وضوح و سادگی عبارت ازاین نیست که اثر فقط از طرح سطحی وساده‌ای تشکیل یافته باشد، بلکه عبارت از اینست که جمله‌ها با دقت و ظرافت هنرمندانه‌ای تنظیم شود و از کلمات نامفهوم و زائد تصفیه‌گردد. زبان کلاسیك وسیع نیست و کلمات محدودی دارد. می گویند که « راسین » در آثار خودش بیشتراز هشتصدکلمه بکار نبرده است. هنرمندکلاسیك در استعمال اصطلاحات بسیار سختگیر ومقیداست و کلمات‌متعدد وغیرمصطلح بکارنمی‌برد.

همچنین قاعدهٔ مهم‌سبك ،درمکتب کلاسیك ،اینست که مطالب بیشتری با حداقل کلمات ممکن بیان‌شود. نمایشنامه‌ای که دو هزار بیت داشته باشدواندرزی که‌به سه سطربرسدطولانی‌شمرده می‌شود.

آثار هر نویسنده باید دریك یا دوجلد جابگیرد. فقط بایدبرای بیان مطلبی نوشت همانطور که ولتر می گوید: «هیچ چیز بیفایده‌ای را نباید گفت.»

حقیقت نمائی
Vraisemblance

«حقیقت نمائی» درمیان اصول مکتب کلاسیك برهر اصلی مقدم‌است. ارسطو درفصل نهم «فن شعر» عبارتی را به‌بیان این مطلب اختصاص داده و نویسندگان قرون بعد، همهٔ تعریفهائی را که در این باره آورده‌اند از آن عبارت اقتباس کرده‌اند و گفته‌های آنان درحقیقت تعبیر و تفسیر آن‌عبارت‌است. عبارت ارسطوچنین‌است:

«شکی نیست که اثر شاعر از آن چیزی که اتفاق افتاده است بحث‌نمی کند، بلکه از آن‌چیزی سخن‌می گوید که وقوع آن‌برحسب ضرورت یا«حقیقت نمائی» امکان‌دارد. یعنی فرق شاعر و مورخ این نیست که اولی گفته‌اش منظوم باشد و دومی منثور، بلکه فرق اصلیشان این‌است که مورخ از آنچه اتفاق‌افتاده‌است بحث‌می کند و شاعر از آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد... شعر پیوسته از کلیات بحث‌می کند وتاریخ ازجزئیات. «کلی» آن‌چیزی‌است که هر کسی، مطابق‌مشخصات روحی‌خود وبرحسب ضروریات یا حقیقت نمائی می‌تواند آنرابگویدیاانجام بدهد. شعربرروی‌این‌زمینه اسامی‌خاص می نهد. و«جزئی» آنست که‌مثلاً «آلکیبیاد»انجام داده است، یانسبت باو‌اعمال کرده‌اند.»

این‌نظریهٔ «حقیقت نمائی» که آنرا از«حقیقی» و «ممکن»جدا

کرده‌اند، بعدها بوسیلهٔ محققان ایتالیائی تفسیر و تشریح شده و محققان فرانسوی این اصل را از آنان فرا گرفته‌اند. چنانکه بعداً «شاپلن» نویسندهٔ کلاسیک، «کورنی» را به این عنوان که موضوع نمایشنامهٔ «لوسید» Le Cid او، درعین «ممکن» و «حقیقی» بودن، حقیقت نما نیست، عیب می کند. «دو بریاك» درسال ۱۶۵۷ دربارهٔ رعایت این اصل در تئاتر چنین نوشت:

«حقیقت نمی تواند موضوع نمایش باشد، زیرا چه بسیار چیزهای حقیقی که نباید بمعرض تماشا گذاشته شود... **ممکن** نیز نباید موضوع تئاتر قرار گیرد زیرا خیلی چیزها اجرایش امکان دارد اما نمایش دادن آنها مضحك خواهد بود... پس در این میان فقط چیزهای «حقیقت نما» است که می توان شعر نمایش را درزمینهٔ آنها ساخت.»

همانطور که گفته شد اثر هنرمند باید آموزنده باشد. برای راهنمائی مردم به‌سوی شرافت ومزایای اخلاقی، فقط بیان مسائل «حقیقت نما» است که می تواند مورد استفادهٔ شاعر قرار گیرد نه ذکر وقایع حقیقی.

درهنر، حقیقت نما آن چیزی است که عقاید عمومی دربارهٔ آن متفق است. ازاینرو نویسندهٔ کلاسیك باید وقتی هم که شخص معینی را به‌عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که برای اشخاص هم تیپ او جنبهٔ کلی دارد و الا انتخاب خوی استثنائی او، مثلاً «خشم آشیل» بعنوان مایهٔ اصلی حوادث اثر، بهیچوجه شایسته نیست.

نزاکت ادبی
Bienséances

بعقیدهٔ نویسندگان کلاسیك، آن چیزی زیباست که باطبیعت خودش و باطبیعت ما توافق داشته باشد. رعایت چنین توافقی را درمکتب کلاسیك «نزاکت» مینامند. «نزاکت ادبی» یکی ازشرائط اساسی ایجادآثار کلاسیك است. این کلمه دارای معنی بسیار وسیعی است ودرمسائل ادبی تقریباً بیان کنندهٔ آن چیزی است که «هماهنگی» Harmonie نامیده می‌شود. زیرا برای رعایت این اصل باید اولاهماهنگی بین قسمتهای مختلف اثرهنری و ثانیاً هماهنگی آن اثر با روحیهٔ مردمی که آنرا تماشامی کنند حفظ شود. این اصل را نیز «ارسطو» و «هوراس» مورد بحث قرارداده‌اند. برای رعایت نزاکت ادبی باید شایستگی اثراز لحاظ اخلاقی حفظ شود، جنبهٔ اخلاقی حوادث ورفتارقهرمانان اثر باعرف و عادت عمومی توافق داشته باشد ورفتارهرشخص باروحیهٔ او ویا وضع و موقعیت اوتطبیق کند، همچنین روحیه و مشخصات قهرمان درسراسراثر ثابت بماندوتغییرنکند.

مخصوصاً درمورد آن قسمت ازحقایق تاریخی که برای مردم غیرعادی وتکان دهنده‌است، بایدبرای رعایت این «نزاکت» همانطور که درفصل «حقیقت نمائی» تذکرداده شد، حقیقت را فدای حقیقت نما ساخت و نکات زننده وغیر عادی را عیناً وارد اثرنکرد. هرچندکه ایجادچنین توافقی بین واقعیات گذشته وروحیهٔ معاصران کارمشکلی است ولی همهٔ پیشوایان کلاسیك باصرار آنرا تذکرداده و گفته‌اند که باید ازبیان هرحادثهٔ خلاف اخلاق و هرمنظرهٔ فجیع وناراحت

کننده خودداری کرد.

این اصل در تمام اصول دیگر مکتب کلاسیك دخالت دارد و در صورت عدم رعایت آن، همهٔ اصول دیگر ارزش کلاسیك خود را از دست خواهند داد.

قانون سه وحدت

منظور از «قانون سه وحدت» وحدت موضوع و وحدت زمان و وحدت مکان است که از اصول مهم مکتب کلاسیك شمرده می‌شود و از ادبیات یونان و آثار ارسطو به ارث مانده است. نویسندگان کلاسیك به‌پیروی از پیشوایان یونانی خود عقیده داشتند که در هر اثر ادبی باید این وحدتها مراعات شود و اثری که فاقد این سه وحدت باشد نمی‌تواند مورد قبول هنرمندان کلاسیك واقع شود. در اینجا هریك از این سه وحدت را جداگانه مورد بحث قرار می‌دهیم:

وحدت موضوع
Unité d'action

وحدت موضوع عبارت از اینست که حوادث فرعی و اضافی داخل حادثهٔ اصلی نشود و حادثهٔ نمایشنامه از شاخ و برگهای خارجی و وقایع زائد بری باشد.

«وحدت موضوع» را ارسطو در «فن شعر» خود بیان کرده است. نخست می گوید که وحدت موضوع بهیچوجه فقط با انتخاب یکنفر بعنوان قهرمان داستان حاصل نمی‌شود زیرا در زندگی یکنفر ممکن است چندین حادثهٔ گوناگون اتفاق بیفتد. سپس از گفتهٔ خود

چنین نتیجه می گیرد:
«افسانه (Fable) ... فقط باید یك حادثهٔ (موضوع) کامل را بیان کند. همهٔ قسمتهای این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشد وچنان وحدتی تشکیل دهد که کوچکترین قسمتی از آن را نتوان تغییر داد یا حذف کرد. زیرا آن مضمونی که هم بتوان درمطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد، جزو آن مطلب نیست.»

این اصل در ثلث اول قرن هفدهم مایهٔ کشمکش‌های فراوان شد ولی رفته رفته نویسندگان کلاسیك براین اصل تکیه کردند وشرح وتأویل هائی بر آن نوشتند وبعنوان اصل مسلمی قبول کردند که هر اثری باید فقط یك حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند، حادثه‌ای که قسمتهای مختلف آن کاملا بهم مربوط باشد.

در سال ۱۶۶۰ «کورنی» نظر شخصی خودرا به این اصل اضافه کرد و گفت که وحدت موضوع در کمدی عبارت از «وحدت» مانع (Obstacle) ودر اثر تراژدی عبارت از وحدت «تهلکه» (Péril) است. وبه این ترتیب دربارهٔ تمام انواع آثار ادبی دیگر نیز تعمیم خواهد یافت.

وحدت زمان
Unitè de Temps

وحدت زمان نیز از ارسطو بیادگار مانده است. ارسطو میگوید: «تراژدی میکوشد که تا حد امکان خودرا دریك شبانه روز محصور کند و یا حداقل ازاین حدود تجاوز ننماید.» نمایشنامهٔ مطلوب آنست که

مدت وقوع حادثهٔ آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است. زیرا جا دادن حادثهٔ سالها و قرنها در یک نمایشنامهٔ سه چهار ساعتی طبیعی نیست و دور از «حقیقت نمائی» است و عدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث تراژدی را از صورت عادی خارج می‌سازد.

وحدت مکان
Unité de Lieu

دربارهٔ «وحدت مکان»، ارسطو چیزی نگفته است، بلکه وحدت مکان را در سال ۱۴۵۵ «ماگی» Maggi منتقد ایتالیائی مطرح کرده است. منتقد مزبور این اصل را از اصل «وحدت زمان» نتیجه گیری کرده و گفته است که اگر مدت نمایش کوتاه باشد ولی مکانهائی که حوادث در آن اتفاق می‌افتد متعدد و دور از هم باشند تراژدی جنبهٔ طبیعی خود را از دست می‌دهد. از اینرو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد. تراژدی وقتی مؤثر می‌افتد که جمع و جور باشد و اگر حادثهٔ آن بین زمانهای مختلف و مکانهای متعدد تقسیم شود، عاقلانه شمرده نمی‌شود.

وحدت مکان نخست چندان اجباری شمرده نمی‌شد و می‌گفتند: مکان واحدی که برای یك نمایشنامه در نظر گرفته می‌شود، ممکن است عبارت از یك جزیره، یك شهر و یا یك ایالت باشد و یا بقول کورنی «نقاطی که در ظرف ۲۴ ساعت بتوان بین آنها رفت و آمد کرد.» ولی در سال ۱۶۳۵ «شاپلن» آنرا کاملا جدی و اجباری اعلام کرد و گفت که در سراسر نمایش هیچگونه تغییر دکوری جایز نیست.

بالاخره پس‌ازسال ۱۶۶۰ پیروزی هرسه وحدت‌درعالم فکر وادب قطعی‌شد.

چهارمین وحدت

«هوراس»، در آغاز «فن شعر» خود، وحدت چهارمی نیزباین سه وحدت اضافه‌کرده است که عبارت از وحدت «لحن» (Ton) است. ولی اگر این وحدت مراعات‌گردد، یعنی درسراسراثرفقط یك‌لحن بکاربرده شود، آثار مختلطی ازقبیل «حماسی و کمدی» (Héroï—comique) یا «تراژدی و کمدی» (Tragi—comique) ازشمار آثار کلاسیك‌خارج‌می‌شود.

انواع آثار ادبی

درمکتب کلاسیك انواع آثارادبی مانند طبقات اجتماع، با سلسله مراتب طبقه بندی‌شده‌است. اکنون‌ما شرح‌این «انواع ادبی» (Genres Iittéraires) رابطورخلاصه نقل‌می کنیم:

حماسه و رمان

پیروزی بی‌نظیر «ایلیاد»Iliadeو«انئید»Enéide باعث‌شدکه درمیان‌انواع آثارادبی، «حماسه» (Epopée)در درجهٔ اول‌قرارگیرد وهریك ازشاعران‌قرن‌کلاسیك بنوبهٔ خود کوشیدند که یك اثر حماسی نظیر این آثار کهن بوجود آورند.

ازمشخصات این‌نوع اثرادبی عظمت‌وجلال جنگجویانهٔ آن وبرجستگی موضوع و قهرمانان آن است. عشق را نیزبه شرطی‌که برجسته وبزرگ‌باشد می‌توان درخلال حوادث آن‌جاداد. قهرمانان

حماسه بایداز هرلحاظ کامل باشند، بطوریکه حتی خطاهای آنها نیز خالی از جنبهٔ قهرمانی نباشد.

وقتیکه داستان بجای شعر بصورت نثر بیان شود، نوع دیگری از آثار ادبی را تشکیل می‌دهد که آنرا «رمان» می‌نامند. در رمان نیز همان قواعد تنظیم حماسه بکار برده می‌شود، با این تفاوت که در حماسه جای مهم را جنگ اشغال کرده است ولی در رمان این مقام به عشق اختصاص داده شده است. در رمان اهمیت بیشتری به حقیقت نمائی اثر داده می‌شود.

ضمناً این نکته را نیز باید در نظر داشت که رمان باید دارای نتیجهٔ مفید اخلاقی باشد.

نکتهٔ قابل تذکر اینست که نویسندگان کلاسیك بفکر رمان نویسی نیفتادند و از این نویسندگان یگانه کسی که رمانی نوشت و توانست محبوبیتی کسب کند، مادام دولافایت بود که شاهکار خود را بنام شاهدخت کلو Princesse de Clèves بارعایت اصول کلاسیك بوجود آورد.

تراژدی و کمدی

درمورد تعریف تراژدی نیز باید بسراغ ارسطو رفت زیرا محققان و شاعران دراین باره ازاو پیروی کرده‌اند. ارسطو در «فن شعر» خود «تراژدی» را اینطور تعریف می کند:

«تراژدی عبارت است از تقلید یك حادثهٔ جدی و کامل و دارای وسعت معین، با بیانی زیبا که زیبائی آن در تمام قسمتها بیك اندازه

باشد، ودارای شکل نمایش باشدنه داستان وحکایت، وبا استفاده ازوحشت وترحم، عواطف‌مردم را پاك‌ومنزه سازد.»

این‌تعریف پس‌ازارسطو مورد تعبیروتفسیر فراوان‌قرارگرفته است. «کورنی» معتقداست که فقط جدی بودن حادثه وشخصیت و ارزش قهرمانان اثربرای تشخیص‌تراژدی از کمدی کافیست.

دربارهٔ حادثهٔ تراژدی همه صاحبنظران متفق‌الرأی‌اندوعقیده دارندکه بایداز تاریخ یا افسانه‌ها استخراج‌شده باشد، وتقریباً همهٔ شاعران کلاسیك بجزعدهٔ بسیارکمی این‌نظررا پذیرفته‌اند. این‌حادثه بایدازتاریخ روم یاافسانه های یونان استخراج‌شود. حوادث تازه بهیچوجه موردقبول نمی‌تواند باشد.

قهرمان تراژدی

ارسطو مـی گوید که قهرمان تـراژدی نباید جنایتکار باشد. ضمناً بسیارپرهیزکاروصحیح‌ـ العمل نیز نباید باشد. باید«ازخوشبختی به تیره روزی افتاده باشد، اما نه‌براثر جنایت بلکه درنتیجهٔ یك‌اشتباه» باید ایجاد ترس وترحم کند. دراین موردنیز همهٔ سخن سنجان ازارسطو تقلیدکرده‌اند ولی دراین‌میان «کورنی» نظرشخصی خودرا چنین‌ابرازداشته: «قهرمان تراژدی‌می‌تواندبیگناهی باشدکه دربدبختی‌افتاده ویاشخص‌شروری که دچار تیره روزی شده است.» بنا بعقیدهٔ ارسطوـ که دیگران‌نیز از آن پیروی کرده‌اند ـ قهرمان تراژدی باید با اشخاصی که قطب مقابل اورا درتراژدی تشکیل می‌دهند، رابطهٔ خانوادگی ویا حسی داشته باشد.

صاحبنظران برای تراژدی اندازه‌هائی هم تعیین کرده‌اند که چنین است: مدت نمایش باید در حدود سه ساعت و تعداد ابیات تراژدی هزار و پانصد الی هزار و هشتصد و تعداد پرده های آن پنج باشد.

کمدی

تئوری کمدی بسیار کوتاه است. ارسطو دربارهٔ آن تقریباً هیچ چیز نگفته است ولی مفسران قواعد کلاسیک کمدی را چنین تعریف کرده‌اند: «کمدی عبارت ازیك اثر نمایشی جالب است که اشخاص آنرا شخصیتهای پائین‌تر تشکیل دهند و حوادث آن از زندگی روزمره گرفته شده باشد. در کمدی اصل «حقیقت نمائی» باید بیشتر از جاهای دیگر مراعات گردد، پایان خوشی داشته باشد و دارای حادثهٔ ابتکاری باشد.»

درمورد مسائل دیگر اصول تراژدی دربارهٔ کمدی نیز صادق است

انواع دیگر: اشعارچوپانی، غنائی، هجائی و غیره...

شعر چوپانی Bucolique داستان چوپان هائی است که نغمهٔ طبیعت و عشقهای خود را می‌سرایند. ارزش این اشعار بسته به سهولت وروانی آنها وطبیعی بودنشان است. شعرچوپانی باید ازهرچیز خشنی که **نزاکت** آنرا بهم‌زند دورباشد، امادرعین‌حال باید جنبهٔ ابتدائی وروستائی خودرا ازدست‌ندهد.

اشعارغنائی (Lyrique) انواع مختلف‌دارد وبرجسته ترین نوع آن **قصیده** (Ode) است که شامل ستایش خدایان و وصف فتوحات

بزرگ و بیان عشق است. این نوع اشعار باید دارای بیان و موضوع جالب و برجسته‌ای باشد.

انواع کوچك دیگر از قبیل شعر هجائی (Ballade و Epigramme و Satire) دارای قانون و اصول مشخصی نیستند و شکل آنها بیشتر بسته به ذوق گویندگان آنهاست.

ادبیات قرن کلاسیك در کشورهای دیگر

در ایتالیا

چنانکه سابقاً نیز اشاره شد، فرانسویان همهٔ اصولی را که بنای مکتب کلاسیك را برروی آنها نهاده‌اند مدیون ایتالیائیها هستند. یعنی می‌توان گفت که ایتالیائیها درفراگرفتن و بکاربستن این اصول، قریب صدسال بر فرانسویان مقدم بوده اند. تقریباً یگانه منبع مورد تقلید آنها رسالهٔ «فن شعر» ارسطو بود که درسال ۱۴۹۸ بزبان لاتین ترجمه شد و از آن پس ترجمه و انتشار سایر آثار ارسطو و کتب قدیم دیگر تا اواخر قرن شانزدهم ادامه پیدا کرد. ولی با اینکه عده‌ای از نویسندگان به سبك کلاسیك کتاب ها نوشتند باید گفت که ادبیات کلاسیك درخشان و حائز اهمیتی در این کشور بوجود نیامد. اصلاً باید به این نکته توجه داشت که نه تنها در ایتالیا، بلکه در هیچیك از کشورهای اروپا دورهٔ کلاسیك مانند فرانسه درخشان و حائز اهمیت نبوده و به تأسیس مکتب و ایجاد آثار مهم کلاسیك منجر نشده است.

در اواخر قرن شانزدهم، دولت اسپانیا که بیشتر دارای تمدن

قرون وسطائی بود، سراسرشبه جزیرهٔ ایتالیارا تحت اشغال خوددر آورد وتصمیم گرفت که باشدت ازمذهب کاتولیك دفاع کند واین سیاست دینی‌را در ایتالیاکه براثر نفوذ اومانیسم اعتقاداتش سست شده بود به مورداجرا گذاشت. قدرت‌محاکم «تفتیش‌عقاید» راکه یادگارقرن سیزدهم‌بودزیادتر نمود. این‌جریان‌که هدفش‌روزافزون ساختن‌قدرت پاپ بود بنام ضدرفورم Contrariforma نامیده می‌شود.

این‌وضع درقرن هفدهم نیزکه قرن‌تأسیس مکتب کلاسیك در فرانسه بود ادامه پیداکرد. زیرا هنوز ایتالیا درزیریوغ خارجی‌بود و فرمانروایان اسپانیائی و اشراف رشوه گیر، خون مردم را می‌مکیدند وشاعران وادیبان نیزبدون‌توجه به زیبائی‌اثریا هدف‌معنوی کارهنری، برای اینکه زندگی‌راحت وبی دردسری داشته باشند، به تملق گوئی می‌پرداختند. در عین حال که ازطرفی برفقر و مسکنت اکثریت مردم افزوده می‌شد، آن عده‌که ازهمهٔ مزایای زندگی برخوردار بودند، بزرگترین آرزویشان راحتی خیال و خوشگذرانی بودو شاعران‌و نویسندگان آثارخودرا نه به‌منظور هنری‌بلکه برای کسب‌پول وبرای تفریح آن عده به وجودمی‌آوردند.

به این ترتیب در قرن هفدهم که ادبیات فرانسه چنان آثار درخشانی به عالم‌ادب عرضه داشت، ادبیات ایتالیا بیش ازهرقرنی مرده وبی‌روح ودچارر کود بود.

کلاسیسیسم تأثیراصلی‌خودرادرقرن هیجدهم درایتالیابخشید. در عرصهٔ تئاتر، **گلدونی** (1707–1783) Goldoni نویسندهٔ کمدی و

آلفیری (1803—1749) Alfieri گوینده تراژدی، تعدادی آثار برجستهٔ کلاسیك بوجود آوردند.

در آلمان

ادبیات آلمان که در قرن شانزدهم تحت تأثیر تحول بزرگی بود، از رنسانس به هیچ صورت نصیبی نبرد، ولی دراواخر قرن هفدهم توانست با ادبیات کلاسیك هماهنگ شود. دراین دوره، ادبیات آلمان دورهٔ تقلید بسیار ضعیفی راگذراند. ازشاعران آلمانی این قرن بیشتر ازهر کس نام **اوپیتز** Opitze (1694—1639) جلب نظر می کند که او نیز بیش از آنکه شاعر باشد متفکر بزرگی است که درراه اصلاح زبان آلمانی کوشیده است.

«اوپیتز» درعین حال مؤسس یك مکتب ادبی بنام «سیلزین» Silesiens است. ادباو بخصوص شاعرانی که تابع این مکتب هستند بیشتر از احساسات وخیال، بر فکر اتکادارند. چون «اوپیتز» در تأسیس این مکتب تأثیر بسیار مهمی دارد، این مکتب را درعین حال «مکتب اوپیتز» نیزمی نامند.

دورهٔ درخشان ادبیات آلمان از قرن هیجدهم شروع می شود وبزرگترین نمایندهٔ ادبیات آن دوره **لسینگ** (Lessing (1729—1781 نویسنده ونقاد تئاتراست.

در انگلستان

جریان کلاسیك که در قرن هفدهم شروع شد در انگلستان دیری نپائید. بزرگترین نمایندگان این جریان، در شعر میلتون (1674—1608) Milton و در تئاتر **درایدن** (1700—1631) Dryden و بیکن (1659—1561) Bacon بودند.

وقتیکه ادبیات قرن هفدهم انگلستان را از نزدیك مورد مطالعه قرار دهیم مشخصات ذیل جلب نظر ما را می کند: نوابغ این قرن در عرصهٔ ادبیات و فکر - بخصوص درام نویسی - تحت تأثیر نهضت رنسانس هستند و ادبیات کلاسیك نیز کم و بیش در آنها مؤثر است، اما این نوابغ اغلب شکل آثار کلاسیك را بهم زده و نخواسته‌اند تابع اصول و قواعد کلاسیك باشند. یعنی آثار آنها دارای شکل مخصوص بخودشان و تابع نظم و انضباط داخلی است. تبعیت از همین وضع بی‌قاعده و بی‌حساب باعث شده است که درمیان استعداد های درجه دوم، بجای ادبیات کلاسیك، رومانتیسم بی قاعده و بی‌بند و باری بوجود بیاید. زیرا این نویسندگان نه قواعد و وحدت های کلاسیك را رعایت کرده‌اند و نه مانند شکسپیر آثارشان شکل و قواعد مخصوص بخود داشته است.

نمونه هائی از آثار کلاسیك

۱

تراژدی

آندروماك Andromaque
(نمایشنامه در پنج پرده)

اثر راسین Racine

خلاصهٔ نمایشنامه

«آندروماك» زن «هکتور» از قهرمانان «تروا» است. پس از شکست «تروا» و کشته شدن شوهر، با تفاق پسرش «آستیاناکس» Astyanax بدست «پیروس» Pyrrhus پادشاه «اپیر» Epire و پسر «آشیل» Achille اسیر شده است. در شهر مردم قیام کرده‌اند و می‌خواهند هرچه زودتر «آستیاناکس» کشته شود. «پیروس» حاضر است از کشتن «آستیاناکس» چشم بپوشد بشرطی که «آندروماك» همسری اورا بپذیرد.

زن جوان این پیشنهاد «پیروس» را قبول نمی‌کند زیرا پادشاه اپیر شوهر محبوب او را به دست خود کشته است ... چون چاره‌ای نمی‌بیند تصمیم می‌گیرد به‌عقد پیروس درآید ولی پس از پایان مراسم وارد معبد شود و در آنجا خودکشی کند. «پیروس» در اثنای اغتشاشی کشته می‌شود و «اورست» که در نمایشنامه بعنوان قاصد نقش مهمی دارد دیوانه می‌شود.

سراسر حادثهٔ نمایشنامه در یکی از تالارهای قصر «پیروس» اتفاق می‌افتد.

صحنه‌ای از نمایشنامه

صحنهٔ اول از پردهٔ چهارم

سفیز آه، هیچ‌شك ندارم، بانو، که شوهرتان
«هکتور» این معجزه را در روح شما ظاهرساخته:
می‌خواهد بدست این پسر بلند اختری که برای شما نگهداشته [است
«تروا» بتواند ازنو سربلند کند.
«پیروس» نجات اورا بشما وعده داده است. لحظه‌ای پیش [شنیدید،
بانو، تنها یك کلمه بگوئید تا پسرتان رابشما بازدهد.
عشق وهیجان او را باور کنید: پدر وحکومت و یاران خود
همه رابپای شما می‌ریزد.
شمارا برخود وبرهمهٔ ملت فرمانروا می‌سازد.
آیا این مردهمان فاتح منفوراست؟
از هم اکنون در برابر یونانیان با دلی آکنده از خشمی [شاهانه
باندازهٔ شما درفکرحفظ جان پسرتان است:
ملاحظهٔ خشم آنان را می کند و سربازان خود را برای [حفاظت او گماشته است
خود را بخطر می‌اندازد تا او را با خطر روبرو نسازد.
ولی همه چیز در معبد آماده است و شما وعده داده‌اید.

آندروماك آری، آنجا خواهم رفت. امابیا نخست بدیدن پسرم برویم

سفیز بانو، چه عجله‌ای دارید؟ کافی است دیدار اورا

ازین‌پس برچشمان شما منع نکنند.
بزودی خواهید توانست مهرتان‌را نثاراو کنید
وبوسه هاتان‌حدوحصری‌نخواهدداشت.
چه شادی‌بخش است‌تربیت فرزندی‌که بتوان رشد اورا
دید،نه دیگرمانند برده‌ای که‌برای خداوندگارش تربیت
می‌شود. بل همچون پادشاهی که ازتبار اوشاهان دیگر
زاده می‌شوند.

آندروماك سفیز، برویم تا او را برای آخرین بار ببینم

سفیز مقصودتان چیست؟آه خداوندا!

آندروماك اوه، سفیزعزیزمن
قلب من‌با تو ریا نمی‌کند.
وفاداری تورا درروزهای نکبت بچشم‌دیدم
اما انتظار داشتم که توهم مرا بهتربشناسی.
چه میگوئی؟گمان می‌کنی‌که «آندروماك» بیوفا
بتواند به شوهری‌که درقلبش زنده است‌خیانت‌کند
وموجب رنج آنهمه مردگان شود
وبرای راحت خود راحت آنان را برهم‌زند؟
آیا همینست عشقی‌که بخاك اووعده دادم؟
اما چون پسرش درخطرمرگ بود می‌بایست از او دفاع
[کرد:
«پیروس» بشرط‌ازدواج‌با من‌دفاع‌اورا بعهده می‌گیرد.
همین‌کافیست: ومن خیالم ازجانب اوراحت است
می‌دانم که پیروس‌چگونه کسی‌است.سختگیر امار استگو

[است.

سفیز، اوحتی‌بیشتر ازآنچه وعده داده است عمل‌خواهد
[کرد.

ازجانب خشم یونانیان هم خیالم راحت است:
کینهٔ آنان پدری به پسرهکتورخواهدداد
اکنون‌که باید خود را فداکنم
می‌روم‌که بازماندهٔ زندگیم‌را بدست پیروس بسپارم.
میروم تا با قولی‌که درمعبد ازو می‌گیرم
با رشته‌های ابدی‌اورا به پسرم وابسته سازم.
اما دست من‌که تنها برای‌من شوم است
بیدرنگ رشتهٔ عمرناپایدار راکوتاه خواهدکرد.
ناموسم را نجات خواهدداد و وظیفه‌ای راکه نسبت به
پیروس وپسروشوهر و خودم دارم ایفا خواهدکرد.
این تدبیر سادهٔ عشق‌من‌است.
وفرمانی است‌که خود شوهرم بمن‌داده است.
تک‌وتنها بدیدار شوهرونیاکانم‌خواهم رفت.
سفیز، برتواست‌که چشمان مرا ببندی.

سفیز آه! گمان مدارید‌که پس‌ازشما زنده بمانم...

آندروماک نه،نه، سفیز، ازتو می خواهم‌که پس از من زنده باشی،
پرستاری ازیگانه‌گنجینه‌ام را بتو وا می‌گذارم.
اگرتاکنون برای من زنده بودی، از این پس برای پسر
[هکتور زنده باش،

ای تنها امانت دار امید اهالی «تروا»
بیاد آرکه وجود تو برای چه بسیار شاهان آینده که

[ضروریست.
درکنار پیروس مواظب باش‌ووعدهٔ اورا بیادش آر
واگرلازم بود ازمن‌هم برایش سخن‌بگو:
ارزش ازدواجی راکه بگردن نهادم باو یادآوری‌کن
وبگوکه پیش‌ازمرگم باو وابسته شدم
وکینه‌اش باید زدوده شود.
بگوکه چون پسرم را بدستش سپرده‌ام، در دل باو قدر
[می‌نهاده‌ام.
پسرم‌را باقهرمانان تاریخمان آشناکن
تا آنجاکه بتوانی او را براه آنان ببر
بگوکه آنان‌باچه فتوحاتی بلندآوازه شدند.
آنچه‌کرده‌اند بگو ونه‌آنگونه‌که بوده‌اند.
هرروز ازفضائل پدرش سخن‌بگو
وگاهی نیز ازمادرش‌یادآر.
ولی‌نبایدکه دیگربفکر انتقام ما باشد:
زیرااورابه‌استادی‌سپرده‌ایم که‌بایداحترامش‌رانگهدارد.
باید صمیمانه خاطرهٔ نیاکانش را حفظ‌کند.
اواز خون هکتوراست‌ولی‌تنها بازماندهٔ اوست،
وبرای همین بازمانده بودکه من‌یکروزه
خون‌وکین ومهرم را فداکردم.

۲

کمدی

خسیس L'Avare

اثر مولیر Molière

خلاصهٔ داستان نمایشنامه

«هارپاگون» که نوکیسهٔ خسیس ورباخواری است، به‌دختر جوانی که ندیده است ونمی‌شناسد و«ماریان» نام‌دارد دل‌می‌بازد. درعین‌حال‌می‌خواهد که دخترخودش «الیز» را بدون‌جهیز به‌ازدواج اصیلزادهٔ پیروثروتمندی در آورد. اما پسرش «کلئانت» که «ماریان» را دوست‌می‌دارد، با «والر» برادر «ماریان» که عاشق «الیز» است وبهمین سبب پیشکار «هارپاگون» شده است همدست می‌شود. «لافلش» نوکر«کلئانت» جعبه‌ای را که هارپاگون ده هزار سکه درآن مخفی کرده است‌می‌دزدد. این‌پول‌را بشرطی به «هارپاگون» پس می‌دهدکه ازازدواج با«ماریان» منصرف‌شود. درپایان نمایشنامه «ماریان» با «کلئانت» و«الیز» با «والر» ازدواج‌می کنند.

این‌نمایشنامه درحول خست‌فوق‌العادهٔ«هارپاگون» دورمی‌زند.دراین نمایشنامه نیزمانند هراثرکلاسیک دیگریکی ازصفات مشخص واساسی بشری یعنی‌خست هارپاگون عادات ورفتار همهٔ بازیکنان دیگر را تحت شعاع قرار می‌دهد.

دربحث «رئالیسم» نمونه‌ای ازکتاب «اوژنی گرانده» اثر«بالزاك»ذکر خواهد شد ودرآنجا هم با خسیسی‌نظیر «هارپاگون» یعنی «گرانده» روبرو خواهیم‌شد امادر«اوژنی گرانده»که اثری‌رئالیستی است‌درعین‌حال‌باتیپ‌های جالبی‌روبرو می‌شویم‌که متعلق‌به زمان ومکان معینی هستندو مشخصات هر یك‌به تنهائی قابل مطالعه است.ونیز خست گرانده بصورت «کمال خست»و بصورت مطلق مجسم‌نشده است،بلکه‌تحت‌تأثیرمحیط وحوادثی که‌دراطرافش اتفاق‌می‌افتد، تغییراتی‌درآن حاصل‌می‌شود.

دراینجا ازکمدی «خسیس» صحنه‌ای راکه درآن هارپاگون به«لافلش» نوکرپسرش ظنین‌شده است‌ومی‌خواهد اورا ازخانه بیرون‌کند نقل می کنیم.

صحنهٔ سوم از پردهٔ اول

هارپاگون زود ازاینجا برو وحرف زیادی نزن. زودتر شرت را از خانه من‌بکن ، متقلب دزد، اعدامی!

لافلش من‌آدمی بدجنس‌تر از این پیرمرد لعنتی ندیده‌ام. حتماً شیطان زیر پوستش‌رفته است.

هارپاگون زیرلب غرغرمی کنی؟

لافلش چرا مرابیرون می کنید؟

هارپاگون دزدطرار،حالاازمن‌دلیل‌می‌پرسی؟تانکشتمت بروبیرون.

لافلش مگرمن چه‌کرده‌ام؟

هارپاگون همینست‌که گفتم، برو بیرون.

لافلش پسرشماکه ارباب‌منست‌بمن‌دستورداده‌است‌که منتظرش باشم.

هارپاگون برودرکوچه منتظرش باش. دیگردر خانهٔ من مثل سیخ راست نایست‌که همه چیزرا تماشاکنی وازهمه‌چیزسوء

استفاده کنی. من هیچ مایل نیستم روبرویم جاسوس و خائنی راببینم که چشمهای منحوسش مواظب همهٔ کارهای منست و دارو ندارمرامی بلعد و همه‌جارا می پاید که‌چیزی گیربیاورد وبدزدد.

لافلش مگرممکن است چیزی ازشما دزدید؟ شماکه همه جا را مهروموم می کنید و روزشب کشیك میدهید، مگرمجال دزدی برای کسی می گذارید؟

هارپاگون من هرچیزرا که دلم بخواهد قایم میکنم و هرقدر که بخواهم کشیك میدهم. این جاسوسها همهٔ اعمال‌مراتحت نظر می گیرند. مبادا از محل پولهای من هم بوئی برده باشند. نکندتو بروی و درهمه جا هوبیندازی که من در خانه‌ام پول‌دارم ومخفی کرده‌ام.

لافلش شما پول‌دارید ومخفی کرده‌اید؟

هارپاگون نه، بی‌شعور. منظورم‌این‌نبود(پیش خود.) اختیارازدستم در رفته است، عصبانی شده‌ام. مبادا از روی بد جنسی چوبیندازی که من‌پول‌دارم.

لافلش حالاکه داشتن ونداشتن‌شما تغییری دروضع‌ما نمیدهد، داشتن آن‌چه اهمیتی برای‌ما دارد؟

هارپاگون زبان درازی میکنی؟ چنان بزنم توی‌گوشت‌که زبانت ببرد ! (دستش را بلند می‌کند که به‌او سیلی بزند.) گفتم گورت راگم کن.

لافلش خیلی‌خوب! میروم!

هارپاگون صبرکن ببینم‌چیزی ازاموال‌من نبرده باشی.

لافلش چه چیزتان راممکن است ببرم؟

هارپاگون بیا اینجا ببینم دستهایت را بمن نشان بده.

لافلش بفرمائید.

هارپاگون بقیهٔ دستهایت را.

لافلش بقیه دستهایم را؟

هارپاگون آره.

لافلش بفرمائید!

هارپاگون این‌تو چیزی مخفی نکرده‌ای؟

لافلش خودتان نگاه کنید.

هارپاگون (بپائین شلوار اودست می‌زند.) این‌شلوار گشاد می‌تواند همه چیزدزدیده شده را مخفی کند. دلم‌می‌خواست یکی رابداربزنند.

لافلش آه! این‌طور آدمها واقعاً مستحق آن چیزی هستند که از آن وحشت دارند. چقدر دلم می‌خواهد چیزی از او بدزدم.

هارپاگون هان؟

لافلش بله؟

هارپاگون چی‌را می‌خواهی بدزدی؟

لافلش گفتم که شما خوب‌همه جارامی گردیدتا ببینیدمن‌چیزی ندزدیده باشم؟

هارپاگون البته همین کاررا می کنم(و جیبهای لافلش را می گردد.)

لافلش مرده شوی هرچه خست‌وخسیس است‌ببرد.

هارپاگون هان؟ چی گفتی؟

لافلش چی گفتم؟

هارپاگون مقصودت کیست؟

لافلش	شما چرا ناراحت می‌شوید؟
هارپاگون	بایدهم ناراحت بشوم.
لافلش	خیال‌می کنید که‌من حرف‌شمارا می‌زنم؟
هارپاگون	هرچه دلم بخواهد خیال می کنم. اما می‌خواهم بدانم تووقتی این‌حرف را زدی چه‌کسی‌را درنظرداشتی؟
لافلش	من...من با سبیلهایم حرف‌می‌زدم.
هارپاگون	من‌هم سبیلهایت را دودمیدهم.
لافلش	شماچرابه ریش‌گرفتید؟اجازه نمی‌دهیدکه من‌به‌خسیس ها بد بگویم؟
هارپاگون	نه، ولی اجازه نمی‌دهم‌که چرند بگوئی وفحاشی بکنی خفه‌شو.
لافلش	من‌اسم‌کسی‌را نبردم.
هارپاگون	اگرحرف بزنی‌خردوخمیرت می کنم.
لافلش	یك سوزن بخودبزن یك‌جوالدوزبدیگران.
هارپاگون	خفه میشی‌یانه؟
لافلش	آره، ناچار!
هارپاگون	ها،ها !...
لافلش	(یکی از جیبهایش را به او نشان می‌دهد.) بفرمائیداینهم یك جیب دیگر. خیالتان راحت شد؟
هارپاگون	یاالله، پیش از اینکه همه جایت را بگردم خودت آنرا پس‌بده.
لافلش	چی‌را؟
هارپاگون	همان چیزی‌راکه برداشته‌ای.
لافلش	من‌چیزی برنداشته‌ام.

هارپاگون حتماً؟

لافلش حتماً.

هارپاگون پس هری! گورت را گم کن.

۳

هنر در خدمت اخلاق

منش‌ها Les Caractères

اثر لابرویر La Bruyère

از فصل Des Ouvrages de l'esprit

باید بکوشیم که درست فکر کنیم و درست سخن گوئیم. اصراری نداشته باشیم که دیگران را تابع سلیقه و احساسات خـود سازیم. این اقدام بسیاربزرگ ومهمی است.



چیزهائی هست که متوسط بودن آنها تحمل ناپذیر است.شعر و موسیقی ونقاشی وسخنرانی دراین‌شماراست.

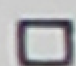
چه شکنجه‌ای بالاترازاین که دربرابرانسان،خطابهٔ سرد وبیروحی راباجلال وجبروت‌ایرادکنندویا شعرمتوسطی را باهمهٔ ادعای شاعربی‌هنرش‌بخوانند.



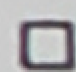
هنر نویسنده عبارت از اینست که بتواند خوب بیان و توصیف کند. «موسی» و «همر» و «افلاطون» و« ویرژیل» و «هوراس» فقط براثر بیان و توصیفی که دارند مقامشان بالاتر از سایر نویسندگان است. برای اینکه بتوان طبیعی و محکم و شیرین نوشت باید حقیقت را بیان کرد.



درمیان عبارات مختلفی که می‌تواند یکی از افکار مارا بیان کند، فقط یك عبارت از همه بهتر است. همیشه هنگام حرف زدن و یا نوشتن، نمی‌توان آن عبارت بخصوص را پیدا کرد. ولی باوجود این، چنین عبارتی وجود دارد. وهر عبارت دیگری غیر از آن، ضعیف است و مرد هنرمندی را که می‌خواهد فکر خود را بیان کند، نمی‌تواند اقناع نماید.



یك نویسندهٔ خوب که با دقت و مواظبت چیز می‌نویسد، اغلب احساس می‌کند عبارتی که پس از مدتها کوشش و جستجو پیدا کرده، ساده‌ترین وطبیعی‌ترین عبارات است و چنین بنظر میرسد که می‌بایستی در وهلهٔ نخست وبدون کوچکترین زحمتی بدست آمده باشد.



وقتیکه نوشته‌ای فکر شمارا برتری می‌بخشد و احساسات شرافتمندانه و دلاورانه را در قلب شما زنده می‌کند، دیگر اصراری نداشته باشید که قضاوت دیگری دربارهٔ این اثر بکنید. این نوشته خوب است و دست استادی آنرا آفریده است.



«فیلسوف» زندگانی خود را برای مطالعه دربارهٔ انسانها تلف میکند وقوای فکری خود را برای کشف عیوب وجنبه های مضحك آنها فرسوده می‌سازد. اگر شکلی به افکار ونظریات خود میدهد این کار اوبیشتر از غرور

نویسندگی، برای اینست که حقیقت کشف شده را به وضوحی که ضروری است نشان دهد تا در مردم مؤثر افتد. بعضی از خوانندگان خیال می‌کنند اگر با او بگویند که کتابش را خوانده و خیلی پسندیده‌اند، حق او را ادا می‌کنند و خشنودش می‌سازند. اما فیلسوف، این ستایش‌ها را بخود آن‌ها پس می‌دهد. زیرا او با بیخوابی‌ها و کارهای مداوم خود در جستجوی چنین چیزی نبوده است. افکار او خیلی بالاتر است و می‌خواهد به مرحلهٔ عالی‌تر و بلندتری برسد. او در جستجوی موفقیتی است که از تمام این ستایش‌ها و تمجیدها بزرگتر و کمیاب‌تر است. می‌خواهد وضع انسانها را بهتر سازد.



همانطور که در طبیعت میوه‌ها می‌رسند و کامل می‌شوند، هنر نیز دارای یك نقطهٔ کمال است. کسی که این کمال را دوست دارد و احساس می‌کند دارای ذوق سرشاری است و کسی که آنرا احساس نمی‌کند و چیزهای دیگری را در اینسو و آنسوی آن نقطه دوست دارد ذوق ناقصی دارد. یعنی یك ذوق خوب وجود دارد و یك ذوق بد و باید بطور اساسی دربارهٔ ذوقها بحث و گفتگو کرد.



نویسنده باید اثرش را برای کسانی که لایقشان می‌داند بخواند تا دربارهٔ آن قضاوت کنند و در صورت لزوم تصحیح نمایند.

امتناع از قبول نصیحت و تصحیح، فضل فروشی است.

نویسنده باید تقریظ‌ها و انتقاداتی را که از اثرش میشود، با تواضعی یکسان قبول کند.

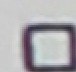


ابلهان اثری را می‌خوانند و چیزی از آن نمی‌فهمند. اشخاص عامی خیال میکنند که آنرا کاملا فهمیده‌اند. صاحبان عقل سلیم گاهی همهٔ آنرا

نمی‌فهمند. آنان نکات مبهم وتاریك را تاریك می‌یابندونکات روشن‌را روشن‌می‌بینند. واشخاص پرمدعا اصراردارندکه نکات روشن را تاریك جلوه‌دهند ونکاتی‌راکه کاملاً واضح وقابل فهم است‌نفهمند.



هرنویسنده برای‌اینکه خوب بنویسد، بایدخود را بجای خواننده فرض کند. اثرخود را مانند مطلبی‌که برای او تازگی دارد و آنرا برای اولین بارمی‌خواند وخودش‌سهمی‌درآن نداردو نویسندهٔ آن‌مطیع‌انتقاد است،مورد مطالعه قراردهد. بالاخره یقین حاصل‌کندآن اثرنه تنها برای اینکه خودش چیزی ازآن می‌فهمد، بلکه‌برای اینکه‌کاملا قابل فهم است ارزش‌دارد.



کسیکه‌درنوشتن، فقط‌بذوق‌عصرخودتوجه دارد،بیشترازنوشته‌های خود، بفکر خویشتن است. پیوسته باید بسوی‌کمال رفت. در آنصورت حکم‌شایسته‌ای‌راکه معاصران دربارهٔ ما نداده‌اند، آیندگان‌خواهندداد.



بسیاری از مردم وقتی اثرچاپ نشده‌ای را می‌خوانند ارزش آنرا تشخیص میدهند اما نمی‌توانندعقیدهٔ خودرا دربارهٔآن اظهارکنند وصبر می‌کنندتا شیوع ورواج آنرا درمیان مردم ببینند. اینان خودشان رأی نمیدهند ومی‌خواهندکه تابع‌عقیدهٔ عموم باشند. آنگاه می‌گویندکه پیش ازهمه ارزش این‌اثر راشناخته بودند واکنون همه با ایشان هم‌عقیده‌اند. این اشخاص یکی‌از بهترین فرصتها را از دست میدهند، زیرا درصورت استفاده ازآن فرصت می‌توانستند مارا معتقد سازندکه ادراك قوی‌دارند ومی‌توانند آنچه راکه خوب است خوب بدانند و آنچه راکه بهتراست بهتربشمارند.

۴

وعظ و خطابه

موعظه در مقام بلند بینوایان

از بوسوئه

ترجمهٔ محمدعلی فروغی

(از کتاب «آئین سخنوری»)

هرچند کلام حضرت مسیح که فرمود «آنها که پیش بودند پس میروند وآنها که پس بودند پیش میآیند» مصداق کاملش روز رستاخیز کل است که نیکانی که در دنیا ناچیز شمرده شده بودند جایگاه‌های نخستین رامیگیرند وبدان وبدکیشان که در دنیا کامران بودند با کمال خفت بتاریکی میافتند؛ ولیکن این تبدیل حال درهمین زندگانی دنیا هم واقع میشود ونخستین نشانهٔ آنرا درجامعهٔ مسیحیان می بینیم. این شهرستان شگفت که خداوند خود بنیاد نهاده قوانین وسامانی دارد که آنرا اداره می کند. اما چون حضرت عیسی که پرورندهٔ این اساس است بدنیا آمده تا ترتیبی راکه تکبر برقرار نموده سرنگون کند سیاستش درست مقابل سیاست عصر بوده است، واین

مقابلی رامن بخصوص درسه چیزمی‌بینم: نخست اینکه دردنیا توانگران مقام‌های بلنددارند وپیشند. اما درشهرستان‌مسیح پیشی بابینوایان است که فرزندان‌حقیقی واولی‌جامعهٔ مسیحیت‌اند؛ دوم‌اینکه‌دردنیا بینوایان زبردست توانگرانند چنانکه‌گوئی برای‌خدمت آنان خلق شده‌اند ولیکن درجامعهٔ مقدس دیانت‌توانگران‌راه ندارندمگراینکه خدمتگزاربینوایان باشند؛ سوم اینکه در دنیا نعمتها و مزیتها مخصوص توانگران است و بینوایان هرچه دریابند بتقویت آنان است، اما درجامعهٔ مسیح مزیت و برکت مخصوص بینوایان است و توانگران جز بوسیلهٔ آنان بهره‌ای نمی‌برند.

پس‌این عبارت انجیل‌که امروز موضوع گفتگوی من‌است‌درهمین زندگی دنیاهم مصداق‌داردکه آنهاکه پیشند پس‌می‌روند وآنهاکه‌پسند پیش می‌آیند، چون بینوایان‌که دردنیا واپسند درجامعهٔ مسیح مقدمندو توانگران که دردنیا گمان دارند همه چیزمتعلق بایشان است وبینوایان را پایمال میکنند در اینجا مخصوص خدمتگذاری آنانند، و بهره‌ای‌که از انجیل حاصل می‌شود حقاً متعلق به بینوایان است وتوانگران آنرا از دست آنان دریافت میکنند و اینها حقایق مهمی است‌که بشماتوانگران عصر می‌آموزدکه نسبت به بینوایان چه تکلیف دارید یعنی باید مقام آنهارا تجلیل‌کنید وحوائج ایشان‌رابرآوریدتا از مزایای ایشان‌بهره‌مند شوید.

یحیی زرین دهان برای نمودن مزایای بینوایان برتوانگران مثل نیکوئی میزند و دوشهرفرض میکندکه دریکی همه توانگران باشند ودر دیگری همه درویشان، و تحقیق میکند در اینکه کدام یك ازاین دوشهر تواناتر خواهد بود. اگراین سؤال را از عامهٔ مردم بکنید شك نیست که توانگران را توانا خواهندگفت، اما آن‌مردبزرگ یعنی یحیی‌زرین‌دهان

بینوایان را توانا می‌داند ازآنرو که شهرتوانگران هرچند جمال وجلال بیش‌دارد بنیادش استوار ونیرومند نیست. فراوانی نعمت که دشمن کار است خودداری را از مردم میگیرد تا درطلب لذاید و شهوات بی‌تاب میشوند، عقلها را فاسدودلها را بواسطهٔ تجمل وتکبر و بیکاری مست و بیطاقت‌میکند چنانکه هنررا مهمل میگذارند، زمین‌را نمیکارند، کارهای پرزحمت راکه نوع بشربواسطهٔ آنها باقی میماند ناچیزمیانگارند وآن شهرپرجلال دشمن‌دیگرلازم ندارد، بخودی‌خود ویران میشود وفراوانی و نعمت‌آنرا ببادمیدهد.

اما درشهر دیگرکه همه نادارند ضرورت همه را بکار وامیدارد. اختراعات میکنند، صنایع ایجاد مینمایند، احتیاج فکرها را میجنباند وبهوش‌میآورد، بکارمیافتند، صبروحوصله پیدا میکنند، مردانه‌میشوند، ازعرق جبین دریغ ندارند، رنج میبرند وبهره های‌بزرگ‌میبابند...

شهربینوایانی‌که یحیی زرین دهان‌فرض‌کرده حضرت مسیح آنرا بوجود آورده است‌وآن جامعهٔ مسیحیت، است. واگرمیخواهید بدانیدکه چرا من آن را شهر بینوایان میخوانم سببش اینست که مسیح هم در آغاز، طرح جامعهٔ خودرا برای بینوایان ریخته است و مردم حقیقی این شهرستان سعیدکه کتاب مقدس آنرا شهرستان خدا میخواند بینوایانند. اگراین‌سخن‌شمارا شگفت‌میآیدبیاد بیاورید تفاوتی‌راکه میان‌جامعهٔ‌یهود وجامعهٔ مسیحی‌بوده‌است. بجامعهٔ یهودخداوند نعمتهای‌دنیوی وعده‌داد چنانکه اسحق به پسرش یعقوب میگوید که خداوند بتو شبنم آسمان و روغن زمین‌عطامیفرمایدوهمه‌میدانیدکه درکتب مقدس باستان (تورات) وعده‌هائی‌که خداوند به بندگان خود میدهد اینست‌که عمرشان‌را دراز کند وخانوادهٔ ایشان‌را توانگرسازد و برگله‌های ایشان بیفزاید وزمینها و میراثشان را برکت‌دهد، وازاینرو دانسته میشودکه بخش‌جامعهٔ یهود

مکنت و فراوانی بوده و آن جامعه مردان تـوانا و خاندان های توانگر میبایست داشته باشد. اما جامعهٔ مسیحی چنین نیست و درانجیل ازنعمت های دنیوی که باید کودکان ومردمان نادان رابآنها فریفته کرد گفتگوئی نیست وحضرت عیسی بجای آنها اندوه وچلیپا را گذاشته و باین تغییر حال پس‌ها پیش آمده و پیش‌ها پس رفته‌اند، زیرا توانگران که درجامعهٔ یهودمقدم بودنددرجامعهٔ مسیحی جائی ندارند ومردم حقیقی آن شهرستان بینوایان ونیازمندانند...

درعهد باستان خداوند میخواست شوکت وحشمت خود را بنماید پس جامعهٔ یهود میبایست جلال ظاهری داشته باشد، اما درعهد نوکه خداوند توانائی خود را پنهان میداود مظهر اوکه جامعهٔ مسیحی است می باید بصورت حقیرباشد وازهمین روبود، ای برادران، که حضرت مسیح بخدمتگزاران خودگفت همه بینوایان را برای من گردآورید وفرمودبروید در گوشهٔ کوچه‌ها درویشان و بیماران و نابینایان و لنگان را نزدمن بشتابانید. پس عیسی درخانهٔ خودجز ناتوانان نمی‌جست چون همدردان خودرا می‌خواست، وجامعهٔ مسیحی توانگران واهل دنیا را اگربپذیرد از روی تفضل است، وخواص درآنجادرویشانندکه در«زبور»آنهارا درویشان خدامیخوانند. و حضرت عیسی خود میفرماید خداوند مرا فرستادکه به درویشان مژده برسانم ونیزدرنخستین موعظهٔ خوددر بالای کوه ازتوانگران یادی نفرمود جزبرای اینکه تکبرآنهارا خوارکند وروی سخن خویش را رابخصوص به درویشان کرد وگفت: ای بینوایان خوشا بسعادت شماکه ملک خداوند ازآن شماست! پس اگرآسمان که ملک جاودانی خداست از آن درویشان است جامعهٔ مسیحی که ملک زمانی خداست نیزازایشان است.

آلفره دوموسه دربارهٔ رومانتیسم چنین می گوید: «رومانتیسم به تحقیر قانون سه وحدت کلاسیک است، نه در آمیختن کمدی باتراژدی وچیز دیگری ازاین قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بالهای‌اورا می چسبید، زیرا رشته های ظریفی که این بال را به بدن او وصل می کند در میان انگشتانتان نابـود خواهـد شد. رومانتیسم ستارهٔ گریانی‌است، رومانتیسم‌نسیم نالانی‌است، رومانتیسم پرتوناگهانی و سرمستی بیماری است...»

بدینسان می‌بینیم مکتبی که اکنون مورد بحث ماست درست درقطب مخالف مکتب کلاسیک قراردارد وفرمانروائی‌چنین‌مکتبی برادبیات وهنراروپا مسلماً زائیدهٔ تحول اجتماعی وروحی عظیمی باید باشد. برای اینکه علل پیدایش مکتب رومانتیك را بدانیم بهتر است اول ببینیم چه عواملی مـایهٔ ضعف و بالاخره شکست مکتب کلاسیك شده وهمچنین درفاصلهٔ بین‌این‌دومکتب‌وضع ادبی‌اروپا، بخصوص فرانسه، چگونه بوده است. برای این منظور همانطور که درفصل پیش عمل کردیم قبل‌ازهمه وضع اجتماعی نیمهٔ اول و نیمهٔ

دوم قرن هیجدهم وبالاخره اوائل قرن نوزدهم را تشریح میکنیم‌تا درك این که رومانتیسم زائیدهٔ چه عصروچه محیطی‌بوده است برای خواننده آسان باشد. زیرا مخصوصاً در مورد مکتب رومانتیك، وضع اجتماعی تأثیربسیار بزرگ وعمیقی داشته است واین مکتب زائیدهٔ دوره ایست که دروضع‌سیاسی واجتماعی اروپا، بخصوص فرانسه، تحولات‌شگرفی‌روی‌داده واین‌تحولات اجتماعی‌ادبیات‌را بشدت تحت‌تاثیرخود قرارداده است.

از کلاسیسیسم تا رومانتیسم (عصر فلسفی)

درنیمهٔ اول‌قرن‌هیجدهم، طبقهٔ اشراف‌واصیل زادگان رفته رفته قدرت و اعتبار خود را از دست‌میدادند‌مخصوصاً ازلحاظ‌اخلاقی، فساد وانحطاط‌آنها روزبروزظاهرترمیشد. درمیان افراد این طبقه مردی پیدا نمی شد که به زن خود علاقمند باشد. اصیلزادگان از اینکه با زن خودبگردش روند شرم داشتند. کسانی متجدد وشایسته شمرده می‌شدندکه عیاشتر وخود پسندتربودند وبی اعتنائی بیشتری به قوانین نشان میدادند. اشراف مشغول هرزگی و ولگردی‌بودند ووضع اقتصادی‌رفته رفته خرابترمیشد. هزینهٔ‌زندگی بالامیرفت و موازنهٔ مالی بهم می‌خورد. دیگراطاعت مطلق وتسلیم محض نسبت به هرگونه زورگوئی و استبداد یك طبقهٔ فاسد، کار مضحك‌وبی‌فایده‌ای‌شمرده میشد. طرز تفکرمردم با آنچه‌نویسندگان کلاسیك‌می‌خواستند، فاصله پیدا کرده بود. دیگرنویسندگان‌حاضر نبودندبه بهانهٔ اینکه هرگونه اعتراض‌واظهارعقیدهٔ جدیدی‌مخالف

اصول مکتب کلاسیك است، دلشان را به اطاعت از چند اصل فرسوده و «تعبدی» خوش کنند. در این دوره مردم احساس کردند که باید در مورد مسائل مختلف زندگی بحث و مجادله کنند و برای بهتر ساختن وضع زندگی خود احتیاج به اطلاعات عمومی پیدا کردند. بطوری که در شهرستانهای فرانسه، در بیست و پنجسال آخر قرن هفدهم، پنج فرهنگستان و در نیمهٔ اول قرن هیجدهم بیست فرهنگستان تأسیس شد. تعداد روزنامه‌ها افزون‌تر گشت. مردم به دانستن زندگی ساکنان سایر کشورها و سایر قاره‌ها علاقمند شدند. سیاحت نامه‌ها و نوشته هائی که اطلاعاتی دربارهٔ زندگی سایر مردم روی زمین داشت، خواستاران فراوان پیدا کرد. زیرا قرن هفدهم گرفتار جهل بود و قدرت تجزیه و تحلیل و اثبات مسائل را نداشت. در آن دوره فقط یك «طبیعت جاودان» (Nature Permanente) و یك «عقل لایتغیر» (Raison Immuable) وجود داشت. اصول کلی و ثابتی تعیین شده بود و چون از مخالفت با این اصول سخنی درمیان نبود، مردم احتیاجی به تفکر و تجزیه و تحلیل نداشتند، و رعایت اصول نیز بسیار آسان بود. اما تغییر وضع اجتماعی سطح فکر مردم را نیز تغییر داد.

درنیمهٔ اول قرن هیجدهم، اروپائیان پی بردند که دنیا بسیار متنوع تر و پیچیده‌تر از آنست که تصور می‌کردند، دیگر احتیاجی نداشتند که نصایحی دربارهٔ رعایت چند اصل ثابت و اطاعت از چند دستور خشك بشنوند. می‌خواستند طرز تفکر و هنر و ادبیات و همچنین زندگانی اجتماعی خود را از روی قضاوت صحیح و هوش و فراست

تنظیم کنند. در این دوره فلاسفه‌ای نظیر مونتسکیو و ولتر پیدا شدند و آثاری از قبیل «روح القوانین» و «نامه‌های فلسفی» و «قرن لوئی چهارده» بوجود آوردند. البته هیئت حاکمه نیز بیکار نمانده و با سلاحهای وحشت آوری که در دست داشت، به مبارزه با فلاسفه برخاسته بود. مثلاً بموجب قانون ۱۷۵۷ هراثری که خلاف اخلاق تشخیص داده میشد، هم نویسنده و هم ناشر آن محکوم به‌مرگ میشدند. اما فشار افکار عمومی سد محکمی در برابر اجرای چنین قوانینی بود. هرچند که بعضی از نویسندگان سالها در زندان‌ماندند ولی سرانجام براثر فشار افکار عمومی کار بجائی کشید که هرنویسنده‌ای که گرفتار میشد، یا پس از چندماه آزاد می گشت و یا به تبعید او اکتفاء می‌کردند. مثلا درسال ۱۷۶۲ «امیل» اثر ژان‌ژاک‌روسو را محکوم کردند و «روسو» به سویس فرار کرد. همچنین درسال ۱۷۵۲ انتشار «دائرة‌المعارف» را ممنوع ساختند، ولی، با وجود این، انتشار آن ادامه یافت.

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، مردم دچار بدبختی و پریشانی بودند و در میان این آشوب، احتیاج شدیدی به اصلاحات احساس میکردند. از این جهت نویسندگان و متفکران وابسته بطبقهٔ «بورژوازی» کوشش خودرا برضد سنن اشرافی و برای اصلاح وضع اجتماعی به‌کار میبردند. تا پایان نیمهٔ اول قرن هیجدهم موفقیت هائی هم بدست آمد. مثلا آزادی قلم و بیان که بوسیلهٔ قوانین ظالمانه‌ای محدود شده بود، به نسبت قابل توجهی توسعه یافت. تعصب دینی تا درجه‌ای از

میان رفت وازدواج پروتستانها برسمیت شناخته شد ودرسال ۱۷۵۱ شکنجهٔ متهمان هنگام بازپرسی درداد گستری بموجب قانون تحریم گشت. در نیمهٔ دوم قرن هیجدهم نقش مهم را «دائرةالمعارف» و نویسندگان آن از قبیل دیدرو Diderot دالامبر D'Alembert بازی کردند. برغم تمام کارشکنی‌ها و مزاحمت‌های هیأت حاکمه، دائرةالمعارف پیروز شد، وپیروزی آن پیروزی فلسفه شمرده می‌شد. نویسندگان این اثر در آماده ساختن مردم برای انقلاب تأثیر مهمی داشتند.

ماقبل رومانتیسم
Préromantisme

اما قرن هیجدهم تنها قرن فلاسفه ودانشمندان نبود وروش مطالعه وتجربه، فقط درنیمهٔ اول قرن بشدت رواج داشت. ازسال ۱۷۵۰ ببعد دامنهٔ انتقاد برفلاسفه وسیع ترشد ورفته رفته برعدهٔ کسانی که بیشتر پابند احساسات بودند، افزوده گشت. در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، خوبی یا بدی هراثری را با پرگار عقل می‌سنجیدند و قواعدی که خیلی بیشتر ومتعددتر از قواعد کلاسیک بود، برای ادبیات خلق می‌کردند وانتقاد را براساس آنها بنا می‌نهادند. اما درنیمهٔ دوم قرن، بجای این نوع انتقاد، «انتقاد حسی» (Critique de Sentiment) رایج گشت و مخصوصاً معتقد شدند که فلسفه و «هندسه» شعر را بسوی عاقبت خطرناکی می‌کشاند.

دراین دوره شاعران و نویسندگان مختلفی ظهور کردند که اغلب همان قالب های کلاسیک را برای آثارشان حفظ کردند، اما

محتوی نوشته‌هاشان خبر از تحول تازه‌ای می‌داد و همین مشخصات تـازه این هنرمندان را از معاصرانشان متمایز مـی ساخت. روش اخلاقی و ذوق ادبی و منابع الهام این هنرمندان نیز با کلاسیک‌ها فرق فاحش داشت. گذشته از اینکه احساسات را بر عقل ترجیح می‌دادند به حزن واندوهی هم که بعدها برادبیات رومانتیك حاکم شد متمایل بودند. درزندگی اجتماعی دوستدار زندگی روستائی وطبیعت وحشی وبدوی بودند. عده‌ای از آنها از اختلافات طبقاتی آزرده بودند و درجستجوی آزادی ومساوات برآمدند. از طرف دیگر به یادگارها وسننی که جنبهٔ ملی داشت علاقه نشان می‌دادند واحترام می‌نهادند. ازاینرو دورهٔ «قرون وسطی» که مورد نفرت کلاسیك ها بود ارزش واحترامی پیدا کرد وازبوتهٔ فراموشی خارج شد. شعر هرچه رقیق‌تر وساده تر و آزادتر و صمیمانه تربود بیشتر جلب نظر می‌کرد. برای خلق چنین آثاری درجستجوی منابع تازه تری برآمدند تا به جای ادبیات یونان و روم از این منابع جدیدالهام بگیرند.

این منابع و سرمشق‌ها اغلب از شمال اروپا بدست آمد. افسانه های «اسکاندیناو» و منظومه های کهن آن سرزمین از سال ۱۷۵۶ بخوبی شناخته شد و در سال ۱۷۶۵ منتخب جالبی از ترانه های قدیم انگلیسی منتشرگشت. مخصوصاً کشیشی اسکاتلندی بنام مك‌فرسن Macpherson (۱۷۳۶-۱۷۹۶) درسال ۱۷۶۰ مجموعه‌ای از نثر آهنگدار انگلیسی بعنوان ترجمهٔ اشعار اوسیان Ossian ، شاعر حماسه‌سرای اسکاتلندی در قرن سوم میلادی، انتشار داد. هرچند

بعدها آشکار شد که قسمت اعظم این کتاب نوشتهٔ خود آن کشیش بوده است وحتی متن اصلی بصورت رسالهٔ کوچکی درسال ۱۸۰۷ منتشرگشت ولی تأثیرحیرت انگیز ومعجزآسای آن برتمام کارهای ذوقی و فکری اروپای غربی درسراسر نیمهٔ دوم قرن هیجدهم انکار ناپذیر است[۱]. این کتاب دنیاهای ناشناختهای را به همراه افسانه های قوم کهن «سلت» تصویرمی کرد ومناظراندوهبار، واحساسات رقیق وغمزده را با اندیشه هائیدربارهٔ سرنوشت بشر بیانمیداشت و آرزوهای احساسی و ادبی دو یا سه نسل را مجسم میساخت. دیری نپائید که «اوسیان» (شاعر نابینای این کتاب) همپایهٔ «همر» بزرگترین شاعر حماسه سرای اروپا شمرده شد.

درآلمان نیزادبیات قرون وسطیمورد توجه قرارگرفت. در اسپانیا ترانه های قدیمی ودرفرانسه اشعار قرون وسطی زنده شد. آثارشکسپیربخصوص درآلمانرونق ورواج یافت ودرایتالیاعظمت دانته تجدیدگردید.

ادبیات انگلستان در این جریان نقش مهمی بازی کرد. در نیمهٔ اول قرن هیجدهم شکسپیردر اروپاکم کمشهرتمی یافت. پس از آن فیلدینك Fielding و ریچاردسن Richardson را شناختند. تأثیر

۱ـ حتی گوته شاعربزرگ آلمانی، که آثار اودرپیدایشوتکوین ونضج مکتب رومانتیسم تأثیر بسیار داشته، درکتاب «ورتر» بزرگترین اثررمانتیك خود، قسمتیاز اشعار«اوسیان» راعیناً ترجمه و در پایان کتاب نقل کرد. و مادام دوستال Mme de Staël، مروج ومشوق رومانتیسم درفرانسه، اینمنظومهٔ کوچكرا از همهٔ آثار «همر» برتردانست.

نویسندهٔ اخیر مخصوصاً بسیار عمیق بود و تا پایان قرن ادامه یافت. زیرا «ریچاردسن» آثار خود را به منظور مبارزه با بدی و اشاعهٔ فضیلت می‌نوشت، از اینرو علاقهٔ مردم را به نوشته های اخلاقی جلب کرد. رفته رفته آثار دیگری از قبیل «مرثیه برروی گورستان دهکده» اثر گری Gray، «اندیشه ها» اثر هروه Hervey و «شبها» اثر یانك young به اکثر زبانهای اروپائی ترجمه شد. این آثار گذشته از انکه در ادبیات انگلستان آغاز دورهٔ جدیدی شمرده میشد، به شعرا و نویسندگان فرانسه و سایر کشورهای اروپا نیز الهام بخشید.

ادبیات آلمان، پس از آن دوران درخشان حماسی و تغزلی که در قرون وسطی بخود دید، دیگر نتوانسته بود ارزش و عظمتی حاصل کند. عصر طلائی شعر آلمان نیز تقریباً از سال ۱۷۵۰ شروع شد که در حقیقت آغاز تحول «ماقبل رومانتیسم» در ادبیات این کشور است. این دورهٔ درخشان تا سال ۱۸۴۰ ادامه پیدا کرد و ادبیات رومانتیك این کشور را نیز در بر گرفت.

دورهٔ «ماقبل رومانتیسم» در ادبیات آلمان با آثار کلوپستك Klopstock (۱۷۲۴ - ۱۸۰۳) آغاز شد. این شاعر نخستین کسی بود که در ادبیات کشور خویش، به پیروی از ادبیات انگلستان، آثار مذهبی و ملی بوجود آورد، و در اثری بنام «حماسهٔ مسیح»، که به تقلید از میلتون در بیست سرود ساخته بود، تجلیل درخشانی از میهن خود آلمان کرد. و بعدها نیز در اشعاری که سرود، از عشق و محبت میهن و مذهب سخن راند. اشعار او صادقانه ولی سرد بود و اثری از

نبوغ درآنها دیده نمی‌شد. «کلوپستك» دررأس نهضتی برضد تقلید ازادبیات فرانسه قیام کرد وشعر آلمان رادرشاهراه تازه‌ای انداخت. شاعران جوانی که بدنبال او قدم دراین راه نهادند اورا استادو پیشوای خویش شمردند.

بدنبال این نهضت، هنرمندی بنام گسنر Gessner (۱۸۳۰-۱۷۸۸) که درشهر زوریخ (سوئیس) به کتاب فروشی ونقاشی مناظراشتغال داشت، آثاری به‌صورت قصه وشعرونثرآهنگدار بوجود آورد که تأثیرزیادی درمحیط ادبی آن دوره کرد. مخصوصاً یکی از آثارمنظوم اوبنام «مرگ هابیل» که شامل سه سرود بودهیجانی درمردم برانگیخت وبه تمام زبانها ترجمه شد. دراین آثارآنچه بیشترازهمه جلب توجه می‌کرد، عشق به طبیعت وزندگی چوپانی وآرزوی سعادت رویائی وجستجوی زیبائی دراین زندگانی بدوی وچوپانی بود.

پس‌ازاین‌دوره بودکه گوته وشیلر درادبیات آلمان ظاهرشدند وآثارجاویدان خودرا بوجود آوردند.

درکشورهای شمالی‌اروپا که هرگزقواعدکلاسیك را گردن ننهاده بودند، دورهٔ ماقبل رومانتیسم اهمیت خاصی دارد. در این کشورها عقایدروسوتأثیرعمیق بخشید. دردانمارك شاعری بنام اوالد Ewald (۱۷۸۱-۱۷۴۳) [۱] که دوران عمرکوتاهش بارنج و نومیدی توأم بود درقسمتی از آثار خود ازافسانه‌های قدیم اسکاندیناو الهام

---

۱ - باهنریش اوالد که ازخاورشناسان نامورآلمان ومؤلف «تاریخ قوم اسرائیل» است اشتباه نشود (۱۸۷۵-۱۸۰۳)

گرفت و دراثر منظومی بنام «آدم و حوا» از «کلوپستك» تقلید کرد. اوالد بزرگترین شاعر کشور خود به شمار می‌رفت وتازمان حاضر بسیاری از شعرای اسکاندیناوی از آثار او الهام گرفته‌اند. شاهکار او «ماهیگیران» است که زندگی مردم سواحل دریای «بالتیك» رانشان می‌دهد.

در سوئد نیز نهضت ماقبل رومانتیسم دارای اهمیت خاصی است. شاعر خراباتی باده پرستی بنام بلمان Bellman آثار قابل ملاحظه‌ای بوجودآورد که میتوان درادبیات جهان بی‌نظیر دانست. نامه‌های منظوم فردمان Fredman (ساعت ساز افسانه‌ای استکهلم) صحنه‌های هزل‌آمیز وعاشقانه‌ای اززندگی عامهٔ مردم‌پایتخت‌سوئد مجسم ساخت. شاعر اشراف زاده‌ای بنام اکسنست یرنا Oxenstjerna که چندبارنیز بمقام وزارت رسیده بود دردو منظومهٔ معروف‌خود موسوم به «دورگران» و «شب» شیفتگی خود را به طبیعت نشان‌دادو درحقیقت به‌راهی‌رفت که اوسیان و روسو و یانك رفته‌بودند. شاعری که دراین کشور با حدت وشدت کلاسیك‌ها را مورد حمله قرارداد توریلد Thorild (۱۷۵۹ـ۱۸۰۸) بود. او نیز از آثار «روسو» و «کلوپستك» الهام گرفته بودوباحرارت تمام میخواست که شعرچیزی بجزوصف طبیعت‌وبیان احساسات نباشد. ولی‌بیش‌ازاینکه به‌ایجاد آثارهنری‌توجه داشته باشدبه جروبحث پرداخت واثری‌بنام «انتقاد انتقادی» نوشت و دربارهٔ ارزش‌آثار ادبی بحث‌کرد ودر یکی از آثاردیگر خود برنامه‌ای برای شعر ونویسندگی‌تعیین کرد بدنبال کار

این نویسندگان و پیروان آنان بود که بنای « رومانتیسم » سوئد گذاشته شد.

جریان«ماقبل رومانتیسم» با اینکه در انگلستان و آلمان و کشور های شمالی اروپا بسیار قوی بود، در کشورهائی که ذوق کلاسیك ریشه دوانیده بود چندان شوری نداشت. در فرانسه یگانه نمایندهٔ برجسته‌ای که به چشم می‌خورد ژان‌ژاك روسواست. روح حساس و پرهیجان او نه فقط در صفحات «اعترافات» بلکه در تمام آثارش تظاهرمی کند و «هلوئیز جدید Nouvelle Héloïse» سرچشمه‌ای برای آثارتغزلی بعدی می‌شود. روسو درتمام تحولات ماقبل رومانتیسم تأثیربزرگی داشت و اورا باید استاد مسلم این دوره درتمام اروپا دانست. اما نویسندگانی که بدنبال او آمده‌اند اغلب کوچك و بی اهمیتند و آثارشان قابل ذکرنیست. فقط دراین میان بایداز برناردن دو سن‌پیرBernardin de Saint-Pierre(۱۷۳۷-۱۸۱٤)نام‌برد که دست به سفر دور ودرازی زد و تحت تأثیرعقاید «روسو» آثاری بوجود آورد. درمیان‌این آثار فقط یکی‌بنام«پل وویرژینی» ارزش‌واهمیت دارد. این کتاب داستان‌عشقی ساده‌و بسیار لطیفی‌است. البته رمان مهمی شمرده نمی‌شود وفقط از لحاظ وصف مناظرمناطق حاره و تجسم عقاید روسو بصورت داستان وتصویرایمان واحساسات‌پاك وعشق‌در دامان طبیعت‌حائز اهمیت است.

درایتالیانیزبا اینکه‌تلاشهائی‌دیده شدولی‌بجزرمان«فوسکولو Foscolo » هیچ اثر مهمی در دورهٔ ماقبل رومانتیسم بوجود نیامد.

مخصوصاً درشعر برغم نفوذ ادبیات انگلستان و ترجمه‌هائی که بعمل می آمد فرمانروائی ادبیات کلاسیک با کمال قدرت ادامه داشت. در اسپانیا شاعری بنام ملندز والدس Meléndez Valdés (۱۷۵۴—۱۸۱۷) در حوالی سال ۱۷۵۰ آثاری احساساتی به تقلید از ادبیات انگلستان بوجود آورد. در کشورهای «هلند» و «لهستان» و «مجارستان» فرمانروائی کلاسیسیسم فرانسه تااواخر قرن هیجدهم ادامه داشت. این کشورها مستقیماً از کلاسیسیسم واردمرحلهٔ رومانتیسم شدند. ادبیات روسیه نیزبا وجود مقاومت‌های چندتن از کهنه پرستان تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفت و نویسنده‌ای بنام کارامزین Karamzine (۱۷۶۶-۱۸۲۶) که ازپیروان علاقمند «روسو» بود، درسال ۱۷۹۲ اثری احساساتی ورقیق وحزن آمیز بنام «ناتالی ولز بیچاره» نوشت که نمونه‌ای از تصویر هنرمندانهٔ طبیعت بود وسبک نگارش گرم و زیبائی داشت.

بطور کلی «ماقبل رومانتیسم» به دوره‌ای گفته می‌شود که در آن تمایلات عاطفی وارد ادبیات شده وخودی درآثار نویسندگان نشان داده است. ولی نویسندگان، این احساسات جدید را اغلب در همان قالب‌های کهن بخوانندگان عرضه کرده‌اند و باید گفت دورهٔ رومانتیسم وقتی شروع می‌شود که نویسندگانی خوش قریحه وجسور طرزبیان جدیدی برای احساسات خود ابداع می کنند. البته این حالت جدید حساسیت، به تدریج وبطوربطئی بمرحلهٔ رشدخود رسیده است و «ماقبل رومانتیسم» را باید دورهٔ «کودکی» وبلوغ آن نامید.

آغاز عصر جدید در ادبیات اروپا

آغاز قرن نوزدهم را باید شروع عصر جدیدی در ادبیات اروپا دانست که دامنهٔ آن تا به امروز کشیده شده است. اضطرابها و تکانهای ناشی از انقلاب کبیر فرانسه به اغلب کشورهای اروپا سرایت کرد و نیرو-های پنهان طبقهٔ متفکر و روشنفکر را بیدار ساخت. مهاجرت‌هائی که روی داد ذوقها و اندیشه های مختلف را درهم آمیخت، دراین قرن انسان جدیدی بوجود آمد که طرز تفکرش بهیچوجه بانسان قرن هفدهم شباهتی نداشت.

چنانکه قبلا دیدیم جریان رنسانس تحت تأثیر اشراف بود و عصر کلاسیك عصر حکومت واحد مرکز و تسلط سلسله مراتب طبقاتی بود. اما این دورهٔ جدید که باید آنرا عصر رومانتیك نام داد عصر طبقهٔ بورژوازی شمرده میشد. دراین عصر بخصوص اشرافیت همهٔ اهمیت ونفوذ خودرا ازدست داد. سالونهای درخشان ادبی وفرهنگستان‌ها دیگر تأثیر زیادی درسرنوشت هنرمندان و آثار آنان نداشتند، بلکه روزنامه های ادبی اهمیت بیشتری پیدا کردند و مخصوصاً در سی سال اول قرن درانگلستان و فرانسه ماهنامه‌های ادبی مهمی منتشر شد. اغلب آثار ادبی منظوم یامنثور قبلا درروزنامه‌ها انتشار می‌یافت و مایهٔ شهرت نویسنده می گشت. نویسندگان و شاعران از طبقات مختلف مردم بودند وقلمرو آثار ادبی نیز وسعت می‌یافت. کتابهائی دربارهٔ تاریخ وسیاحت وسیاست وهنر وعلوم وجامعه‌شناسی نوشته شد. مقام اجتماعی هنرمندان نیز بالا رفت وحتی اغلب آنان می‌خواستند

کاری کنند که درسرنوشت طبقهٔ خودحتی همهٔ مردم مؤثرواقع شوند.

دراین دوره بودکه ادبیات رومانتیك درکشور های مختلف اروپا یکی پس‌از دیگری تجلی نمود.

مکتب رومانتیك

کلمهٔ رومانتیك که ازقرن هفدهم درانگلستان درموردتعبیرات شاعرانه بکار میرفت، ازسال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد. مدت زیادی مترادف با Pittoresque (خیال انگیز) و Romanesque(افسانه‌ای) بکاربرده میشدو تاسال ۱۷۷۵ به‌معنی امروزی بکارنرفت. درآن‌تاریخ کلاسیکهای‌شکست‌خورده این کلمه‌را برای‌مسخره‌کردن طرفداران رومانتیسم دربارهٔ آنها بکارمی‌بردند. ولی نویسندگان جدید نیزاین کلمه را قبول کردند وآنرا باکمال افتخار برزبان می‌راندند.

رومانتیسم که ازاواخر قرن‌هیجدهم درانگلستان بوجودآمده بود، بعداً به آلمان‌رفت‌وپس‌ازمدتی یعنی درسال ۱۸۳۰ واردفرانسه واسپانیا وروسیه گردید وتاسال ۱۸۵۰ برادبیات اروپا حاکم بود.

رومانتیسم فرانسه تحت تأثیر رومانتیسم انگلستان و آلمان بوجودآمد، یعنی‌برای نخستین بار **شاتوبریان** Chateaubriand آثار شاعران‌انگلیسی‌و**مادام دوستال** آثارشعرای آلمانی‌را به‌فرانسه‌ترجمه کردند. دراثنای تأسیس مکتب رومانتیك در فرانسه از طرفی آثار **ریچاردسن و یانك و والتراسکات** Walter Scott وازطرف‌دیگر آثار **گوته و شیلر** وهمچنین «کمدی‌الهی» **اثردانته** وتورات وانجیل موردتوجه

قرار گرفت ودرعرصهٔ ادبیات وفکر مؤثر واقع شد. رومانتیسم فرانسه برای سرنگون ساختن کلاسیسیسم از تمام اینها استفاده کرد. ولی رومانتیسم فرانسه با آنکه نخست تحت تأثیر ادبیات بیگانه بود، بلافاصله بصورت مکتب متشکل و پرسروصدائی درآمد و تأثیر آن بقدری قوی بود که هنرمندانی از قبیل لامارتین وآلفره‌دووینیی و آلکساندردوما پدر و ویکتورگو و آلفره‌دوموسه و سنت‌بوو و ژرژسان‌را که اغلب ازلحاظ روحیه وطرزتفکر خیلی باهم فرق‌داشتند درمیان طوفانی ازهیجان به دنبال خود کشید. بطوری که در اواخر دورهٔ رومانتیسم، ادبیات انگلستان وآلمان‌نیز که دورهٔ رونقشان‌بسرآمده بود تحت‌تأثیر ادبیات‌فرانسه قرار گرفتند.

ازاینرو، با اینکه رومانتیسم آلمان وانگلستان بررومانتیسم فرانسه تقدم دارد، ولی‌ماچون‌قصدتاریخ نویسی‌نداریم وبیشتر می‌خواهیم اصول مکتب‌را معرفی وتشریح کنیم، همان‌طورکه درمورد مکتب‌کلاسیك عمل‌کردیم، نخست به‌رومانتیسم فرانسه که مکتب متشکلی است‌می‌پردازیم وبعد ادبیات رومانتیك انگلستان وآلمان وسایرکشورهای اروپارا موردبحث قرارمی‌دهیم.

اصول مکتب رومانتیك

اگربخواهیم هنگام معرفی این‌مکتب قواعدو اصول ثابتی برای‌آن بیان‌کنیم، مسلماً دچار اشکال خواهیم‌شد. زیرا رومانتیسم، برخلاف کلاسیسیسم‌مکتب‌بسیار پیچیده‌وآشفته‌ایست. مکتب‌کلاسیك قواعد واصول معینی داشت‌که اغلب‌پیشوایان بزرگ‌آن‌دربارهٔ آن‌قواعد

توافق‌نظر داشتند، ولی برعکس، رومانتیک‌ها اغلب دربارهٔ مکتب خود آراء مغایری‌دارندواصولی‌که آنهارا باهم متحدساخته‌است، نامفهوم واغلب متضاد است.

ا.و.شلگل Schlegel ، پیشوای رومانتیسم آلمان‌که کتابی بنام «دورهٔ ادبیات نمایشی» نوشته، معتقد است که ادبیات رومانتیک عبارت از «جمع اضداد» و آمیزش انواع مختلف ادبی است. این نویسنده در کتاب خود چنین می گوید:

«ذوق رومانتیك پابندنزدیکی مداوم اموربسیارمتضاد است. در سبك رومانتیك طبیعت و هنر، شعر و نثر، جدوهزل، خاطره و پیشگوئی، عقاید مبهم‌واحساسات‌زنده، آنچه آسمانی‌است وآنچه زمینی‌است، وبالاخره زندگی ومرگ درهم‌می‌آمیزد.»

دراینجا نخست مقایسه‌ای از دومکتب فوق بعمل می‌آوریم وسپس برنامهٔ رومانتیك‌های فرانسه را بیان می کنیم.

۱ـ کلاسیك‌ها بیشر ایدآلیست هستند یعنی درهنر می‌خواهند فقط زیبائی و خوبی را شرح وبیان‌کنند و حال آنکه رومانتیك‌ها می‌کوشند گذشته اززیبائی، زشتی‌وبدی را هم نشان دهند، چنانکه «درام رومانتیك» اثری‌است‌که ازترکیب عظمت ونکبت، بزرگی‌و پستی، غم وشادی تشکیل‌شده است.

۲ـ کلاسیك‌ها عقل‌را اساس‌شعر کلاسیك می‌دانندوحال آنکه رومانتیك‌ها بیشترپابند احساس وخیالپردازی‌اند.

۳ـ کلاسیك‌ها تیپ‌والهام آثارخویش‌را ازهنرمندان یونان‌و

روم قدیم میگیرند وحال آنکه رومانتیك‌ها از ادبیات مسیحی قرون وسطی و رنسانس و افسانه‌های ملی کشورهای خویش الهام می گیرند ونیز از ادبیات معاصر ملل دیگر تقلید می کنند، وهمانطور که درقرن هفدهم آثار ارسطو پایهٔ تمام افکار فلسفی شمرده شده است، درعصر رومانتیك بیشتر به شکسپیر استناد می‌شود.

۴ـ کلاسیك‌ها بیشتر طرفدار وضوح وقاطعیت اند و رومانتیك‌ها پابند جلال و رنگ و منظره. رومانتیك‌ها به صورتهای مختلف حوادث و به تضادها توجه دارند وبجای توسل به زبان شعر منظم و یکنواختی که بوالو مدافع آن است، ترجیح میدهند اشعاری بگویند که بیشتر شبیه نثر چه از لحاظ آهنگ وچه از نظر مضمون، تصویری ومتنوع باشد.

۵ـ برنامهٔ رومانتیك‌ها برنامهٔ مبارزه است وروش آنها بکلی منفی است. به‌عقیدهٔ آنها دستور العمل‌هائی که درادبیات رواج یافته مانع آزادی فکر و بیان شده است. ازاینرو رومانتیك‌ها همهٔ قواعد و دستورهـای کلاسیك را درهـم شکسته و دور انداخته‌اند؛ یعنی رومانتیسم همانطوریکه ویکتورهوگو در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «ارنانی Hernani» می گوید، عبارت از «آزادی خواهی درهنر» است.

برنامهٔ رومانتیسم

به این ترتیب برای رومانتیسم برنامه‌ای بوجود می‌آید که در ذیل خلاصه‌ای از اصول اساسی آنرا نقل می کنیم:

۱ـ **آزادی**: سال ۱۸۳۰ سال انقلاب ادبی است. درین سال

«ویکتورهوگو» و رفقایش به‌پیروی ازدستورهائی که قبلا در مجلهٔ خودشان درج شده بود، رومانتیسم را بعنوان مکتب آزادی هنرو شخصیت معرفی کردند. هنرمند رومانتیك برای خواهش‌ها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قائل است و می گوید که آنچه به‌هنرمند الهام‌می‌بخشد ومعنی‌ومفهوم زندگی شمرده می‌شود«عشق و علاقه» است. این علاقه باید آزاد باشد. اگرهنرمند به‌علت فشار جامعه وقوانین‌اخلاق‌ویا براثرموهومات‌عقب‌رانده شودونیروهای اوپنهان‌ومکتوم بماندحق‌داردکه دربارهٔ جامعه وقوانین اخلاقی‌آن داوری کند وحکم بدهدومحیط واخلاقی که‌برای‌رشد خوداومساعد باشد بوجود آورد. ادبیات نباید قاعده‌ای باشدکه عشق وعلاقه را محدود سازد. ادبیات می‌تواند هرگوشه‌ای از زندگی را، چه زیبا وچه زشت، چه عالی‌وچه دانی، موضوع بحث خود قراردهد. از هردورهٔ تاریخ وازهرگونه مناظر دنیا می‌تواند استفاده کند.

۲ـ **شخصیت**: هنرمند رومانتیك، بدنبال آزادی از قید قواعد کلاسیك، فرمانروائی «من» (Le Moi) را در هنر مستقر می‌سازد و بوسیلهٔ هنر، خواهشهای‌دل‌ورنجهای‌روح خودرا بیان میدارد.ولی این‌روش‌هنرمند رومانتیك‌را نبایددلیل‌خودستائی اووفرارازبشریت دانست. قبلا هنرمندکلاسیك برای توصیف «انسان‌کلی» قهرمانی‌را ازمیان افسانه‌ها واساطیربرمی گزید، اما هنرمند رومانتیك‌خویشتن را به‌جای این قهرمان افسانه‌ای‌می گذارد و نمونهٔ همنوعان‌خویش قرارمی‌دهد.

۳ـهیجان واحساسات: بایددانست که درکنارعقل وطبیعت، دل و احساس نیزعالم دیگر و ضروریات دیگردارد. شك نیست که در روح آدمی احساس بیش ازاندیشه نفوذ دارد وآرزوبیش‌ازحقیقت مؤثر است. ازینرو باید احساسات و هوسهای روح را ـالبته تاحد امکان در قلمرو اخلاق ـ مورد بحث قراردارد. آلفره‌دوموسه درسال ۱۸۴۲ می‌گفت: «باید هذیان گفت!» آنچه بایدبیان کرد هیجان شاعر است وآنچه بایدبدست آورد هیجان مردم.

دل باید بی‌قیدوبند سخن بگوید و بی‌قید وشرط فرمان براند. شاعرموهای آشفته را بدست باد سپرده، شنل سیاهی بردوش، زیر سایهٔ بیدی درروشنائی ماه ودرکنار برجی ویران و بادلی که بیشك براثرعشق بدفرجامی شکسته است با خویشتن خلوت می‌کند وغرق رؤیا می‌شود. ادبیات رومانتیك چنین قیافهٔ قراردادی را تعمیم داده وتودهٔ مردم را با آن آشنا ساخته‌است.

اندوه رومانتیك ازدیدن گذشت بیرحمانهٔ زمان شدت‌می‌یابد. این‌اندوه معمولا زائیدهٔ توقعات‌تسکین‌ناپذیرقلبی‌است که درجهانی بی‌احساس وبی‌ایمان گرفتارشده است.

۴ـگریزوسیاحت: آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار بسوی فضاها یا زمانهای‌دیگر، دعوت بسفرتاریخی یا جغرافیائی، سفر واقعی یا برروی بالهای خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رومانتیك‌است.

سفرجغرافیائیـ نویسندهٔ رومانتیك طایرفکررا بسوی سرزمین‌ـ

های‌دیگر و کشورهای‌دوردست پروازمیدهد. گاه خواننده راباخود به‌شرق‌می‌برد و گاهی همراه«آتالا» درخلوتکدهٔ زیبای‌سر زمین‌های بکرامریکا سرگردان‌می‌کند، ازینروپیوسته نوعی میل گریزبه‌کشور های‌دوردست درآثار رومانتیك به‌چشم‌میخورد.

سفر تاریخی- «موسه» رؤیای عصرطلائی پریکلس Périclès را می‌بیند ونه تنها اوبلکه همهٔ رومانتیك‌ها به‌سراغ‌قرون‌پراز احساس و جلال و جبروت رنسانس می‌روند. از اینرو زمان وقوع اغلب نمایشنامه‌های‌رومانتیك‌همان‌دوره است: «هانری‌سوم»، «ارنانی»، «لورنزاچیو Lorenzaccio» و بیست نمایشنامهٔ دیگر که در دورهٔ رومانتیسم نوشته شده‌است درقرون وسطی اتفاق‌می‌افتد.

بجزاین سفرهای تاریخی وجغرافیائی، سفرهای واقعی‌نیزدر آثار رومانتیك مؤثر است. «موسه» به ایتالیا، «مریمه» به اسپانیا، «الکساندر دوما» به‌ایتالیا واسپانیا، «تئوفیل گوتیه» به‌اسپانیا وشرق وروسیه وایتالیا، «شاتوبریان»و«لامارتین»و«نروال»ودیگران‌همه‌به شرق سفرکردند وخاطرات این‌سفرها در آثارشان منعکس است.

همهٔ این‌سفرهای رؤیائی در آرزوی یافتن محیط زیباومجلل ورنگهای تازه و بالاخره آن زیبائی‌کمال مطلوب است‌که هنرمند رومانتیك آرزوی نیل‌به‌آن‌را دارد.

۵-کشف‌وشهود: سرگرمی با جلال وزیبائی مانع این نیست‌که هنرمند رومانتیك به‌فکرکشف اسراراباشد و بخواهد درهمهٔ اسرار جهان نفوذکند. «سنت‌بوو» منتقدبزرگ قرن نوزدهم این علاقه را

«آرزوی بزرگی برای کشف ناشناخته‌ها» می‌نامد. هنرمند رومانتیك تخیل و امید و آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و بیش از تقلید پابند تصور است. هنر خود را با مبالغه می‌آمیزد، یعنی آنچه را که هست نمی‌گوید و از آنچه باید باشد بحث می‌کند. رومانتیسم نوعی «درون بینی» مبالغه آمیز است. و این تعریف که لامارتین از شعر کرده، به بهترین وجه این موضوع را بیان میکند:

«صمیم‌ترین چیزهائی که قلب انسان مالك است و خدائی‌ترین اندیشه‌هائی که در مغز او راه دارد و در آمیختن مجلل‌ترین چیزهائی که در طبیعت هست با خوش آهنگ‌ترین صداها شعر نامیده می‌شود.»

۶ـ افسون سخن: «کلمه» تنها بیان کنندهٔ یك منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هرچیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجانها و خاطره‌هائی که هریك از آنها برمی‌انگیزد دقت کرد. درسال ۱۸۲۰ هنوز «کلمه» برده‌ای بیش نبود. مردم سال ۱۸۳۰ آنرا آزاد ساختند و در سالهای بعد از آن، بمقام فرمانروائی یافت. ویکتورهوگو در این باره مقالاتی نوشت و گفت: «کلمه عبارت از سخن است و سخن خداست.»

باین ترتیب توجه به ارزش کلمات مختلف، قاموس رومانتیك را غنی‌تر ساخت و اکتفاء به کلمات ساده و معینی که جزو اصول کار کلاسیك‌ها بود متروك گردید.

بنابر تعاریف کلاسیك، شعر عبارت از فن نظم است. و حال آنکه

اغلب نوشته‌های منظوم را شعر نمی‌توان گفت وچه بسا نوشتهٔ منثور که درحقیقت شعراست ونویسندگان آنهارا باید شاعرنامید. به‌این ترتیب شعررا بجای اینکه نوع مخصوصی ازنوشته بنامند، بهتراست حس زیباشناسی وحالت روحی مخصوص تلقی کنند.

یکی از مشخصات دیگر رومانتیسم نیزعلاقه به‌مسیحیت است. دین که فلاسفهٔ قرن هیجدهم به‌مخالفت با آن برخاسته بودند، درمیان رومانتیکها بعنوان احتیاجی قلبی ودرونی زنده شد. رومانتیك‌هاکه ازراه احساسات بسوی ایمان می‌رفتند، دین را ازنظر «هنری» مورد توجه قراردادند. شاتوبریان مسیحیت را نه به‌عنوان اینکه صحیح‌ترین ادیان بود، بلکه برای اینکه شاعرانه ترین آنهابود، دوست می‌داشت، و اثرخود را بنام «جلال مسیحیت Génie du Christianisme» بدین منظور نوشت. او کلیسای «گوتیك» را نه به‌عنوان مرکزی که بشریت را اداره می‌کند، بلکه به‌عنوان یك شاهکارمعماری که دلهارا دچار هیجان می‌سازد مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساسانی و زیبا پسند بودکه شعر رومانتیك، برخلاف شعر کلاسیك، جنبهٔ «درونی» بخود گرفت. حتی رمان که بیشترازهراثرادبی جنبهٔ «بیرونی» دارد، مانع تخیلات دامنه دار و احساسات شدید نویسندگان رومانتیك نشد.

ویکتورهوگو «Contemplations» خود را «خاطرات یك روح» نامیده است. بهتراست، این‌نام‌را به تمام آثاررومانتیك اطلاق کنیم. دراین اشعاربزمی، بیشترازسرسبزی بهار، برگهای زردپائیز

به چشم می‌خورد و بیشتر از نغمه‌های پرنشاط بامدادی، آهنگ حزن‌آلود غروب جلوه‌گر می‌شود. وبجای روشنائی سایه و تاریکی حکمفرماست.

این حزن و اندیشه، مثل دردی پنهانی، پیوسته در اشعار رومانتیك هاطنین می‌اندازد. ریشهٔ این تردیدو نومیدی را بیشتر بایددر همان جنبهٔ احساسی وزیباجوئی مسیحیت جستجو کرد. چنین مسیحیتی، بجای اینکه اندیشه و تردید را زائل سازد، آنرا بیشتر میساخت.

بیماری قرن
Mal de Siècle

پس از تأثیرات وتشنجات ترس‌آور انقلاب و پس از اینکه حماسه‌هاو موفقیت‌های خونین آن درمیان بدبختی بزرگی خاموش می‌شودوجای خود را به امپراطوری می‌دهد، شاعر رومانتیك که دربرابراین نقش غریب سرنوشت، خودرا باخته، به دنیای درون خویش پناه می‌برد. در این جهان درونی، اولین چیزی که شاعر با آن روبرو می‌شود، وجودی است که بسوی فنا می‌رود و هیچ راه بازگشتی ندارد. این شاعر که از جنبه‌های عاقلانه و راهنمائی کنندهٔ مسیحیت بهره‌مند نشده است، احساس می‌کند که حزن شدیدی دردلش ریشه‌می‌دواند. برای تسلی خود، گمان می‌کند که هرلحظه بفکربهترین طرززندگی که ممکن است وجود داشته باشد، بایدبود؛ واز اینرو درآرزوی عواملی رؤیائی است که چنین زندگی مطلوبی در آنها امکان پذیر باشد. به‌این‌جهت رومانتیسم، باشوق وهیجان، در طلب رسیدن‌به سرزمین‌های خیالی است.

بیماری «رنه» رمان معروف شاتوبریان، بیچارگی روحی است که در خلاء دست وپا می‌زند، نمی‌داند چه می‌خواهد، گاهی می‌خواهد از جسم خود خارج شود و فرار کند و زمانی می‌خواهد که همهٔ کائنات را در خودش مستحیل گرداند. این بیماری که «بیماری قرن» نامیده می‌شود، به‌صورتهای مختلف پدیدار می‌گردد. «اوبرمان Obermann» قهرمان **سنانکور** Sénancour که دچار تخیلات می‌شود و سر به کوه و بیابان می‌گذارد و «آدلف Adolphe» قهرمان **بنژامن کنستان** Benjamin Constant که با تجربهٔ تلخی، جوانهٔ زندگی خود را پژمرده می‌سازد و قهرمانان دیگری از این قبیل، در این قافلهٔ تخیلات، که دانسته و سنجیده رنج می‌کشد و از شکنجهٔ خود لذت می‌برد، قرار دارند، و لامارتین هم در کنار دریاچه‌های خیال‌انگیز دچار تخیلات می‌شود.

بازگشت به قرون وسطی

همانطور که در بالا اشاره کردیم، رومانتیسم خود را ملزم نمی‌داند که از چند اصل معین و حساب شده تبعیت کند و نیز اصراری ندارد که مانند کلاسیسیسم از ادبیات دورهٔ مشخصی تقلید نماید. ولی در عین حال می‌خواهد طبیعت را نه به آنصورت که نویسندگان کلاسیک محدود ساخته‌اند، بلکه بصورت بدوی و دست‌نخورده‌ای توصیف کند.

ازاینرو بسوی افسانه‌ها و ترانه‌ها و حماسه‌های گمنام کهن متوجه می‌شود. قرون وسطی با اشعار غنائی خود، با ترانه‌های عاشقانه‌اش، باشوالیه‌ها و افسانه‌ها و زندان‌های زیرزمینی، باکشیش-

های گناهکار، با مجالس عیش وقصرهای مرموز، نظر هنرمندان رومانتیك را جلب می کندوناگهان واردادبیات رومانتیك می شود. هوگو «هان دیسلاند Han d'Islande» و «قصائد Ballades» را می نویسد و «گوژپشت نتردام Notre Dame de paris» راکه قویترین اثرمنثور اوست بصورت حماسهٔ «گوتیك» خلق می کند. به همان اندازه که کلاسیسیسم ازقرون وسطی وحشت دارد، رومانتیسم مفتون آنست.

درعالم تئاتر

میدان اصلی مبارزه میان کلاسیسیسم ورومانتیسم صحنهٔ تئاتر است. «ویکتورهوگو» در سال ۱۸۲۷ با مقدمه ای که بردرام «کرمول» نوشت، این مبارزه راشروع کردوبدنبال آن، نبردواقعی برسرنمایش درام دیگراوبنام «ارنانی» درگرفت[1]

کلاسیك ها حقیقت را فقط ازیك جنبه مورد توجه قرارداده و ازاین حقیقت آنچه را با نمونهٔ معینی از زیبائی تطبیق نمی کرد، بی انصافانه بدورانداخته بودند. به معایبی که درزندگی دیده می شود و چیزهای مضحك وزشت اجازهٔ ورود به صحنه نمی دادند و حال آنکه «درام رومانتیك» که می خواست مانند طبیعت رفتار کند، در صحنه را بروی هرچیزی که در زندگی وجود داشت باز کرد.

برای کلاسیسیسم جنبه های فردی حائز هیچگونه اهمیتی نبود. این مکتب فقط به صفات کلی اهمیت می داد. برای تئاترقرن هفدهم

۱ــ ماجرای نبرد «ارنانی» را تئوفیل گوتیه درکتابی بنام «تاریخ رومانتیسم» نوشته است که قسمت جالبی ازآنرا درنمونه هائی ازآثاررومانتیك نقل می کنیم.

«حرص» و «خست» وجود داشت؛ اما درام قرن نوزدهم «یك مرد حریص» یا «یك خسیس» خاص‌را باتمام مشخصات مخصوص بخودش بروی صحنه می آورد.

قهرمانان کلاسیك در دنیائی ایده‌آلی زندگی می کنند. آنها با هیچ‌دوره وهیچ کشوری ارتباط ندارند وهنرمند کلاسیك ازاینکه رنگ یك دوره ویایك‌محیط معین‌را به قهرمانانش بدهد، خودداری می کند. صحنه هر قدر بی‌رنگ‌تر باشد، برای هنر مجرد و منتزع تراژدی مناسب‌تراست واین‌قهرمانان چون‌ارواح مطلقی هستندکه زمان‌ومکان بهیچوجه درآنان مؤثر نیست.

رومانتیسم بجای قیافه‌های ایده‌آلی کلاسیك، انسانهائی را میگذاردکه زندگانی فردی و مشخصی دارند و تحت تأثیرمحیط و عصر خود واقع می‌شوند.

ازینروهنرمند رومانتیك با توضیحاتی خصوصی ومشخص و منحصربفرد قهرمان خودرا معرفی‌می کند.

«ویکتورهوگو» در پایان مقدمهٔ نمایشنامهٔ «کرمول»[1] چنین می گوید: «تئاترجام جهان نمائی است که هرچه در دنیا و تاریخ و زندگی بشر وجود دارد باید در آن منعکس شود... ولی با عصای

۱ـ ویکتورهوگو برنمایشنامهٔ معروف خود«کرمول Cromwell » مقدمه‌ای نوشته که خودکتاب کوچکی‌است واهمیت‌آن‌بسی بیش‌ازاصل نمایشنامه است. این‌مقدمه را باید مرامنامهٔ مکتب رومانتیك شمرد. با همین مقدمه است‌که مکتب رومانتیك آغاز شد و همین مقدمه باعث گردیدکه هوگو را پیشوای رومانتیسم بشمارند.

قسمتی‌ازاین مقدمه درنمونه‌های همین‌فصل ترجمه‌ونقل گردیده است.

سحر آمیز هنر!..» و در پرتو همین عصای سحر آمیز است که خود ویکتور هوگو به هر طرف که نگاه می کند زشتی و زیبائی، «کازیمودو» و «اسمرالدا» (قهرمانان «گوژپشت نتردام») را بعنوان سمبول رومانتیسم درکنار یکدیگر می بیند. در «ماریون دولرم Marion de Lorme» هوس فاحشگی و عشق پاك، در «لوکرس بورژیا Lucrèce Borgia» عطش خونخواری و محبت مادری، در «تریبوله Triboulet» دلقك خائن و پدر مهربانی را می آفریند.

دلائل مقدمهٔ «کرمول» که امروزه مطابق با وضع زمان نقد شده و بعضی قبول و بعضی رد گردیده است، در دورهٔ خود متین و مسلم و تردید ناپذیر شمرده می‌شد. انتشار این مقدمه نهضتی در فرانسه برپا کرد که شبیه نهضت «رنسانس» بود و خون تازه و جوشانی در رگها به جریان انداخت. پس از نمایش پرسر و صدای «ارنانی»، نمایشنامه‌های دیگری‌هم روی صحنه آمد. روز سوم مه ۱۸۳۱ درام «آنتونی Antony» اثر **الکساندر دوما پدر** و در روز ۱۳ فوریه ۱۸۳۵ «شاترتون Chatterton» اثر آلفرد دو وینیی نمایش داده شد. این درامها نمونهٔ زنده‌ای از آنچه هوگو در مقدمهٔ «کرمول» گفته بود شمرده میشد و موفقیتی که براثر نمایش آنها بدست آمد مانند فتح «ینا» و «استرلیتز» فراموش نشدنی بود.

رمان رومانتیك

درفصل گذشته دیدیم که نویسندگان کلاسیك بطرف رمان نمی‌رفتند و در دورهٔ کلاسیك، رمان ارزش مهمی نداشت. ولی در دورهٔ رومانتیك، درست عکس

این موضوع پیش آمدو رمان نسبت به‌سایرانواع آثارادبی، اهمیت خاصی کسب کرد. نویسندهٔ رومانتیك خودرا موضوع رمان قرارداد و حالات شخصی و روحی خوذ را تشریح کرد و به‌این ترتیب برای نخستین بار «رمان شخصی Roman personnel» بوجودآمد. علاقه به شرح ووصف حوادث جالب گذشته «رمان تاریخی» راخلق کرد ودرك رابطهٔ عشق وعلاقه به زندگی مایهٔ ایجاد «رمان عشقی» شد.

چنانکه دیدیم، درام رومانتیك برای کسب موفقیت مبارزهٔ سختی با تراژدی کلاسیك کرد، ولی‌درمورد رمان‌به‌چنین‌مبارزه‌ای احتیاج نبود زیرا کلاسیسیسم اهمیتی برای رمان قائل نشده بود و محدودیتی برای نویسندگان رمان نبود تا برای رفع آن احتیاج‌به مبارزه باشد.

رمان نویسانی که در دورهٔ رومانتیك بمیان‌آمدند، به انواع رمان دست زدند، هرموضوعی که خواستندانتخاب کردند ودربارهٔ آن رمان نوشتند. اما قالب این رمانها بهرشکلی که ریخته میشد مطلبشان اغلب عبارت ازانعکاس روح نویسنده بود.

رمان تحلیلی وروانی نیزدراین‌میان تأثیرمهمی داشت. «رنه» اثر شاتوبریان و «اوبرمان» اثرسنانکور و «آدولف» اثربنژامن کنستان را که زائیدهٔ بیماری قرن بودند در شمار اینگونه رمانها می‌آورند. می‌توان گفت که شاهکار این رمانهای روانی «شهوت Volupté» اثر سنت‌بوو Sainte-Beuve منتقد بزرگ است.

رومانتیسم ویکتورهوگو در نثر قویتراست. اودر «مردی که

می‌خندد» زشتی برونی را بازیبائی درونی دریکجا گرد می آورد. در «بینوایان» انسان را در کشمکش با نحوست قوانین نشان میدهد. در «آخرین روز یك محکوم» رنجها و اضطرابات تحمل ناپذیر روح مأیوس و فلك زده‌ای را منعکس می‌سازد و بالاخره در «کارگران دریا» نبرد با قوای عنان گسیختهٔ طبیعت را نشان میدهد. همهٔ این رمانها که با نثری غنائی و حماسی و نمایشی نوشته شده، زائیدهٔ تخیل عجیب وفوق‌العادهٔ هوگو است.

آثار لامارتین مانند باران بهاری است که پس از یك شب طوفانی و آشفته، همراه با آفتاب مطبوعی ببارد. در «رافائل» و «گرازیلا» عشق های خود را شرح میدهد ودر«ژنوبو» و«سنگتراش سن‌پوان» علاقهٔ خودرا به طبیعت بیان‌می کند.

«آلفره دوموسه» که تاپایان‌عمرازنیروی اراده محروم مانده است، با اثر خود بنام «اعترافات یکی‌از ابناء زمان-La Confes-sion d'un enfantde siècle» سندی‌قطعی دربارهٔ «بیماری قرن» و زندگانی درونی بدست‌میدهد.

در رمانهای مذکور تمام مشخصات رومانتیسم را می‌توان دید، اما زنده‌ترین‌نمونهٔ رمان رومانتیك‌را در آثار ژرژساند George Sand باید جست. این زن هنرمند که سر گذشت خود را درآثارش منعکس ساخته وآنچه را دراین‌کتابها نوشته در زندگی عمل کرده است، یکی‌ازشاخص‌ترین نمایندگان‌رومانتیسم است که آرزوهای بی‌پایان وتسکین‌ناپذیر روح رومانتیك وتخیلات خوشبختی وعشق

وهیجان را دروجود خود گردآورده است.

ژرژساند جمله‌ای دارد که باید آنرا «دستور رومانتیسم» شمرد. آن جمله چنین است: «ما نسل بدبختی هستیم. از اینرو به‌شدت مجبوریم که با دروغهای هنر، خودمان را از واقعیت‌های زندگی دور نگاهداریم.»

رمان «Elle et Lui» موضوع تمام آثار رومانتیك ژرژساند را تشکیل میدهد. او درتمام رمانهای خود، از «Indiana» گرفته تا «Jacques» و «Lélia» عشقبازیهای خودرا با «آلفره دوموسه» شرح میدهد. نویسندهٔ این آثار گاهی عاصی است و گاه خود را به دامان تسلیم ورضا می‌اندازد، پیوسته مضطرب است ونوشته‌های او تخیلات وخاطراتی است که به‌صورت رمان درآمده است.

با وجود اختلافی که بین رمان «رومانتیك» ورمان «رئالیست» وجود دارد، بایدرمان «رومانتیك» را مقدمه‌ای بررمان «رئالیست» شمرد. علاقه به هم آهنگی بازمان ومکان، توجه به مسائل اجتماعی و روابط میان فرد وجامعه، نکاتی است که رابطه‌ای میان این دو نوع رمان تولیدمی کند و همانطورکه در رمانهای اجتماعی رومانتیك نشانه‌هائی از ظهور رئالیسم را می‌توان دید (چنانکه درفصل آینده خواهیم دید) بعضی از آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز ازقبیل **بالزاك و استاندال**، جنبه «رومانتیك» دارد.

افول رومانتیسم درفرانسه

سال ۱۸۳۰ را که سال کمال رومانتیسم فرانسه است درعین حال باید افول این مکتب شمرد. زیرا براثر اغتشاشات سیاسی که در این سال در فرانسه روی داد، رشته‌هائی که گردانندگان این مکتب را به یکدیگر وابسته می‌ساخت ازهم گسیخت. البته این دسته خواه‌وناخواه ازهم می‌پاشید، زیرا رقابت‌ها و اغراضی که در میان شاعران و نویسندگان راه یافته بود چنین وضعی‌را ایجاب میکرد، چنانکه تا آن زمان اغلب هنرمندان کنار کشیده بودندو مستقیماً کارمی کردند. لامارتین که یکی از شخصیت های برجستهٔ این مکتب شمرده میشد وارد سیاست شده‌بودو پس‌از اینکه درسال ۱۸۳۴ بنمایندگی‌مجلس انتخاب شدبکلی رابطهٔ خودرا با این‌مکتب قطع کرد. آلفره‌دوموسه درسال ۱۸۳۶ کتابی بنام «Lettres de Dupuis et Cotonet» انتشار دادکه افتراق اورا ازمکتب رومانتیك نشان میداد. ونیزمیخواری وعیاشی اورا پیش‌ازپیری ازپا درآورد. آلفره‌دوینیی درسال ۱۸۳۷ با ویکتورهوگواختلاف پیدا کردو تغییراتی در عقایدش پدیدآمد.

دراین میان فقط ویکتورهوگو تاسال مرگ‌خود یعنی ۱۸۸۵ به نوشتن وشعرگفتن ادامه میداد. اونیز ازسال ۱۸۴۳ تا سال ۱۸۵۴ به سبب مرگ دخترش سکوت کرد، ولی همینکه در سال ۱۸۵۵ دوباره به‌کارادب پرداخت اطراف خودرا خالی یافت واثری از دوستان و همقدمان سابق خود ندید. درسال ۱۸۴۰ سنت‌بوو منتقد معروف و بزرگ رومانتیسم بکلی با این مکتب قطع رابطه کرد،

حتی دراواخرعمر همکاری سابق خود را با رومانتیك‌ها منکرشد. باید گفت که ازسال ۱۸۴۰ ببعد دیوارهای کاخ رومانتیسم روبویرانی گذاشت.

ادبیات رومانتیك در کشورهای دیگر

در انگلستان «شاعران دریاچه» یا «لیکیست ها» **Lakistes** دستهٔ کوچکی از شاعران انگلیسی بودند که در اطراف دریاچه‌های شمال غربی انگلستان گرد آمده بودند وازسال ۱۷۹۸ تا ۱۸۱۵ نخستین اشعار رومانتیك کامل را بوجود آوردند. درمیان این عده معروفتراز همه **ویلیام وردزورث W. Wordsworth** (۱۷۷۰- ۱۸۵۰) است که اورا «شاعر طبیعت» می‌نامند. وردزورث دردوران انقلاب کبیر سفری طولانی به فرانسه کرد وبا انقلاب انس و الفت یافت. البته این علاقه دیری نپائید ولی باعث شد که شاعر انگلیسی پس ازبازگشت به میهن واقامت درکناردریاچه‌ها- بااینکه شخص محافظه کاری بود- دوست بینوایان ودوستدار آزادی شود. پاره‌ای ازاشعار او که به وصف زندگی دهقانان اختصاص یافته‌وبه صورتی ساده وتغزلی سروده شده دارای لطف وجذبهٔ خاصی است. اشعارساده وروان او که احساسات پاك وتشبیهات عالی درآن به‌چشم می‌خورد نمونهٔ بارزی ازرومانتیسم اروپاست.

یکی دیگر ازاین شاعران **کلریج Samuel Taylor Coleridge** (۱۷۷۲- ۱۸۳۴) است که زندگی بی‌سر وسامانی داشت. سفری به

آلمان کرد و با افکار نویسندگان آن کشور آشنا شد. سخنرانیهای ادبی بسیاری ایراد کرد و مقاله‌های انتقادی و فلسفی متعددی نوشت. اعتیاد به افیون بهترین سالهای زندگی او را برباد داد. روحی ضعیف وذهنی رؤیائی و اغلب آشفته داشت، او در شاعری هنرمند مسلمی بود. یکی از منظومه‌های او که «قصهٔ دریانورد فرتوت» نام دارد شاهکار اشعار اسرارآمیز ودردآلود رومانتیك است که درعین حال بشر دوستی عمیقی در آن به‌چشم می‌خورد.

یکی دیگر از شاعران رومانتیك انگلیسی که تأثیر عمیقی در ادبیات رومانتیك اروپا داشته و پیروان فراوانی پیدا کرده است **لردبایرون** Lord Byron (۱۷۸۸ــ۱۸۲۴) است. این شاعر که زندگی پرماجرائی داشت درجوانی به سفر پرداخت ودریونان همراه استقلال طلبان جنگید و درسی و شش سالگی در عرصهٔ کارزار درگذشت. زندگی کوتاهش آکنده ازتهور و هیجانهای شدید است. غرور هیجان آلود او وعشق شدیدی که به آزادی داشت درهمهٔ آثارش دیده می‌شود. قهرمانان متعدد او همه درحقیقت خود او هستند وسراسر اشعارش مالامال ازتغزل است.

تأثیر ونفوذ بایرون دراروپا سریع و بی‌نظیر بود. بایرون برای خوانندگان بیشمار کشورهای مختلف اروپا مظهر رومانتیسم هیجان-آلود ورؤیائی و سودا زده و نومید و درعین حال پرزرق و برق و درخشان وعصیانی ومتهور وسرسام آلود بود. ازسال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ همهٔ جوانان احساساتی تابع بایرون شدند. حتی باید گفت که نفوذ

او در طبقات گوناگون مردم کشورهای مختلف بسیار عمیق‌تر و پایدارتر از روسو بوده است.

وبالاخره بایداز شلی Percy Bysshe Shelley (۱۷۹۲–۱۸۲۲) یادکرد. این شاعرنیز که درجوانی درگذشت دارای روحی آکنده‌از عشق و آرمان بود، درطبیعت غرق می‌شد وازآن لذت می‌برد، اما بیشتر بشریت را دوست می‌داشت و برای آن دلسوزی می‌کرد، طرفدار انقلاب درمذهب واخلاق وسیاست بوداما این آرزوهارا با ایدآلیسم شاعرانه و خامی در می‌آمیخت، آرزو می‌کرد که بروبرانه‌های کاخ ستم بنای صلح و عشق وخوشبختی استوار شود. اشعاری تغزلی و آتشین و سودازده دارد و نیزمانند دیگر شاعران رومانتیك از خود سخن می‌گوید، اما درد ورنج مشترك همهٔ مردم را نیزبیان می‌کند. شلی که فطرتاً قوهٔ شاعری داشت دارای تخیلی بسیار قوی است و همهٔ افکار و تصوراتش با خیال پردازی همراه است. اما این تخیل تازگی وظرافتی مخصوص بخود دارد.

درمیان رمان نویسان دورهٔ رومانتیك انگلستان برجسته‌تر و مؤثرتراز همه والتراسکات Walter Scott است که بانوشتن آثاری نظیر «بوب روی Bob Roy» و«آیوانهو Ivanhoe» رمان تاریخی‌را وارد ادبیات کرد. شهرت اوبزودی درنویسندگان سایر کشورهای دنیانیز مؤثرافتاد.

درفرانسه ویکتورهوگو «نتردام دوپاری» ومریمه Mérimée «وقایع سلطنت شارل نهم» را نوشت و در روسیه، گوگول «تاراس

بولبا» را تألیف کرد و بالاخره نویسندهٔ متخصصی نظیر «آلکساندر دوما» بوجود آمد که رمانهای تاریخی مفصلی مانند «سه تفنگدار» و «کنت منت کریستو» را از خود بیادگار گذاشت. این رمانهای تاریخی توجه مردم کشورهای مختلف را به نوامیس و سنن ملی جلب کرد.

اما رمان تاریخی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم آن اهمیت و شهرتی را که پیدا کرده بود ازدست داد، زیرا یا بصورت رمانهای تاریخی سرگرم کننده و بازاری (populaire) در آمد که بدست نویسندگان بی‌ارزشی نوشته میشد و یا جنبهٔ باستان شناسی و تحقیق و تتبع بخود گرفت مانند «سالامبو» (۱۸۶۲) اثر **گوستاو فلوبر** که نکات بسیار دقیقی را دربارهٔ تاریخ «کارتاژ» مورد بررسی قرار می‌دهد و نمونه‌ای از کوشش و دقت و استعداد و هنر این نویسندهٔ بزرگ است.

در آلمان

نخستین مکتب رومانتیك آلمان در شهرهای «انا» و «برلین» تأسیس یافت و بانیان آن برادران **شلگل** Schlegel بودند. (ویلهلم شلگل ۱۷۶۷-۱۸۴۵، فردریك شلگل ۱۷۷۲ ــ ۱۸۲۹) . این برادران قواعد ادبیات رومانتیك را تشریح کردند و تاریخچهٔ آنرا نوشتند. دراین دوره **گوته** اشعار و رمانها و نمایشنامه‌ها و آثار خودرا یکی پس ازدیگری منتشر ساخت و نه‌تنها درآلمان بلکه در تمام کشورهای جهان تأثیر فراوان کرد. شیلر نیز با اشعار و نمایشنامه‌های خود تأثیر عمیقی درادبیات جهان داشت. این دو نفر را باید دو رکن اساسی رومانتیسم آلمان دانست. جریان رومانتیسم آلمان بخصوص درنیمهٔ اول قرن نوزدهم نیرو گرفت و

گذشته از برادران شلگل، **نوالیس** Novalis (۱۷۷۲-۱۸۰۱) در عالم شعر، **هوفمان** Hoffmann (۱۷۷۶-۱۸۲۲) در داستان خیالی و **هنریش فن‌کلایست** H. Von Kleist (۱۷۷۷-۱۸۱۰) در عالم تئاتر ظاهر شدند.

رومانتیسم آلمان پس از جنگهای استقلال و کنگرهٔ وین کاملا تغییر ماهیت داد و صبغهٔ بدبینی گرفت، زیرا آرزوی ایجاد امپراطوری تحقق نیافته بود و مردم آلمان دچار یأس شدیدی شدند و خود را تسلیم بدبینی کردند. این بدبینی در حکم واکنش شدیدی برضد خیال پرستی و آرزوهای رومانتیک بود. در ادبیات آلمان کسی که توانسته است این بدبینی عمیق را مخصوصاً در آثار هجوآمیز خود با مهارت عجیبی نشان دهد **هنریش هاینه** H. Heine (۱۸۵۶-۱۸۹۷) است.

البته این بدبینی رفته رفته تعدیل یافت و بدنبال آن دورهٔ دیگری در ادبیات آلمان بوجود آمد که آنرا دورهٔ خوش‌بینی نام داده‌اند.

در روسیه

در روسیه نخستین بار شاعری بنام **ژوکووسکی** Joukovski (۱۷۸۶-۱۸۵۲) به تقلید از «گری» و «اوسیان» آثاری بوجود آورد. اما اولین شاعر معروف رومانتیک روسی **الکساندر پوشکین** A. Pouchkine (۱۷۹۹-۱۸۳۷) بود. پوشکین که دارای استعداد فوق‌العاده و روح پرهیجانی بود در آغاز کار چنان اشعار تهورآمیزی گفت که باعث تبعید او به قفقاز و کریمه گردید. او در سی و هشت سالگی در دوئلی کشته شد. پوشکین نخست مانند ولتر آثاری «حماسی ـ هجائی» نوشت، از قبیل «روسلان و لودمیلا» (۱۸۲۰) سپس با آثار شکسپیر و بایرون آشنا شد و از این دو

شاعرانگلیسی الهام گرفت. همچنین سرزمینهای قفقاز و کریمه آثاری ازقبیل «زندانی قفقاز» و «فوارهٔ باغچه‌سرای» راباو الهام کردند.

آثاربالا سرشاراز زیبائی و لطف شاعرانه است. درشاهکار او «اوژن انیگن Eugène oniégine» (۱۸۳۰) که شعرجدیدی درهفت هزاربیت است وپوشکین ده سال برای آن کارکرده وهمهٔ تجربیات و هنر خود رادرآن بکار برده است، تأثیر «دون‌ژوان» بایرون کاملا آشکار است.

بطور کلی پوشکین را که بانی شعر جدید روسیه است باید یکی از بزرگترین شاعران رومانتیك جهان‌شمرد. مخصوصاً قدرت تخیل، زیبائی مناظرو آهنگ شعردرآثار اوبی‌نظیراست.

دومین شاعر رومانتیك روسی که باید در اینجا از اونام برد لرمانتف Lermontov (۱۸۱۴-۱۸۴۱) است. این‌شاعرچون دربیست و هفت سالگی دردوئل کشته شد دورهٔ زندگی اوکوتاهتر ازآن بود که بتواند آثارش سبك معین ومشخصی پیداکند. اما اشعارونوشته هائی‌که از اومانده است نشان میدهدکه این شاعرروسی نیز تحت تأثیر بایرون و آلفردووینیی بوده است، مخصوصاً در «شیطان» (۱۸۳۸) تأثیر «الوا» Aloa اثرویننیی کاملا آشکار است. همچنین در اثرمنثور او«قهرمان عصرما» سودای‌عمیقی دیده‌می‌شود.

میتسکیویچ ورومانتیسم لهستان

درآغاز قرن نوزدهم، در زیرنفوذ رومانتیسم غرب قابلیت ذوق لهستانی برای پذیرفتن‌شعر حماسی، میهنی وهیجان‌آلود آشکارگردید و

آثاری به تقلید از آثار گوته و شیلر و بایرون در ادبیات لهستان بوجود آمد.

اما شعر واقعی رومانتیك لهستان شعر دورهٔ مهاجرت است. درد واندوه حاصل از تقسیم میهن و قرار گرفتن آن زیر فرمان سه کشور خارجی و از طرف دیگر ظهور افکار آزادی خواهانه و آرزوی شورش و عصیان به‌شعر این دوره روح وارزش فوق‌العاده‌ای بخشید. شعر در پرورش روح ملی تأثیر مهمی کرد، برای ملت ستمدیده بصورت وجدان بیداری درآمد ولحن آسمانی والهام بخشی بخود گرفت و بیان کنندهٔ آرزو وعشق وایمان وامیدملت گردید.

در این دوره ستوان **آدام میتسکیویچ** Adam Mickiewicz (۱۷۹۷–۱۸۵۵) که بمناسبت داشتن افکار ملی گرفتار وبه‌سیبری تبعید شد، وبعدها در آلمان و ایتالیا وفرانسه اقامت گزید، ازسال ۱۸۲۲ تا ۱۸۳٤ قویترین ومؤثرترین اشعار رومانتیك لهستان را بوجود آورد وموردِ احترام وپرستش جوانان قرار گرفت. اثر بزرگ او که «نیاکان» نام دارد ونیمی بسبك «ورتر» گوته است و نیمی جنبهٔ فانتزی دارد ازافسانه های قدیم لهستان الهام گرفته است و درردیف آثار مهم رومانتیك اروپا شمرده می‌شود. وی اشعار دیگری نیزبه سبك پوشکین و بایرون دارد. اما آثار میتسکیویچ را بهیچوجه نمی‌توان تقلیدی ازدیگران شمرد ودرتمام این آثار تازگی و ابتکار بخصوص بچشم می‌خورد.

«میتسکیویچ یکی از ستایندگان غم و اندوه در قرن نوزدهم

است. وی ازشمار این‌سرایندگان تنها کسی بود که هرگز درمفهوم عمیق زندگی وعمل تردید نکرد. اندوهبارترین اثرش ازجوشش و کوشش وکشش زندگی سخن می‌راند.

میتسکیویچ وصاف آرزوها وحرمانها وامیدها وناکامیهای زمان خود و ملت خود بود. هنرمندی بود که هماهنگ قرن خود نشیب وفراز بسیاردید وهمواره تلاش‌خودرا ازسرگرفت وهیچگاه ازپای‌ننشست. پوشکین دربارهٔ اومی‌گفت: از زمانهای آینده‌سخن می‌راند، زمانی که ملت‌ها کین وپرخاش را فراموش کنند و یکدل ویك‌جان بصورت خانواده‌ای بزرگ‌درآیند.

میتسکیویچ‌مبشرانسانیت وعدالت وحقیقت‌ونوید‌آینده‌بود[۱].»

درکشورهای دیگر

در سال ۱۸۰۲ استفنس Steffens طبیعی‌دان و فیلسوفی که از آلمان وارد کپنهاك شده بود، برای رواج دادن اصول مکتب رومانتیك آلمان در دانمارك تبلیغ می‌کرد. در آن اثناء اوهلنشلگر Oshlenschlaeger (۱۸۵۰-۱۷۷۹) شاعرو نویسندهٔ دانمارکی ملاقات معروف شانزده ساعته‌ای با او کردکه آن‌ملاقات‌را باید سرآغازی برای مکتب‌رومانتیك‌دانمارك شمرد. در همان سال «اوهلنشلگر» کتابی بنام «شاخهای طلائی» نوشت ودرآن مردم دانمارك را ازاینکه به افسانه‌های ملی خویش بی‌اعتناء هستند سرزنش کرد. بعدبه آلمان و سویس رفت ومدتی با مادام دستال معاشرت کرد واشعار ونمایشنامه‌های حماسی‌وغنائی

۱- مطالب بین گیومه‌ازشمارهٔ ۱۱ سال ششم مجلهٔ سخن نقل‌شده است.

متعددی با استفاده ازادبیات مسیحی قرون‌وسطی نوشت که‌استعداد شاعرانهٔ زیادی درآنها محسوس است.

شاعران دیگر دانمارکی که بعد از اوهلنشلگر آمدند از او پیروی کردند. ادبیات رومانتیك‌دانمارك بیشترازاینکه جنبهٔ«شخصی» داشته باشد، افسانه‌ای و استعاری بود، وپایان این دوره درادبیات دانمارك درست درنیمهٔ قرن‌بود.

رومانتیسم‌سوئدنیزتحت تأثیر اوهلنشلگر ورومانتیسم آلمان بطورناگهانی‌درسال ۱۸۱۰ آغازشد. آغازرومانتیسم سوئد بصورت تشکیل دودسته درآن کشور بودکه رقیب همدیگر بودند. اولی‌دستهٔ فسفریست‌ها بود که از شلگل و نوالیس تقلید می‌کردند و این اسم به سبب مجلهٔ آنها که Fosforos نام داشت‌به آنها داده شده بود. و دومی گوتیك‌ها که از اساطیر اسکاندیناو وازشعرقدیم «اسکالدها» الهام می گرفتند.

بزرگترین‌شاعررومانتیك سوئدی‌تگنر Tegnér (۱۸۴۶-۱۷۸۲) بودکه نخست معلم بود و بعدکشیش شد و زندگی خصوصی بسیار آزاد و عاشقانه‌ای داشت.

اوبه «گوتیك»ها تمایل‌داشت، امااز‌حدت وهیجان‌شدیدآنها گریزان بود. با «فسفریست»ها مخالفت می‌کرد، زیرا رومانتیسم آشفته و احساساتی آنها را که جنبهٔ مرضی گرفته بود و مخصوصاً تقلیدی‌را که آنان از ادبیات آلمان می‌کردند نمی‌پسندید. «تگنر» بیشترپیرو گوته وبایرون‌واوهلنشلگراست. اشعارش‌قوی وآهنگدار

ودامنهٔ تخیلاتش وسیع است.

درمجارستان، دورهٔ رومانتیك باآثار **کیشفالودی** Kisfaludy (۱۷۷۲-۱۸٤٤) شروع شد. این شاعر ونویسنده که سابقاً افسربودو بدست فرانسویان گرفتار و زندانی شده بود، گذشته از اشعار رومانتیك، با نوشتن «قصه‌های قدیم هنگری» مانند والتراسکات، بعنوان نویسندهٔ ملی کشورخویش معروف‌شد.

اما بزرگترین‌شاعررومانتیك‌مجار**شاندرپتوفی** Sandor Petöfi (۱۸۲۲-۱۸۹٤) است که نخست هنرپیشه بود و آخر در راه نجات میهنش با روسها و اطریشیها جنگید و پیروزمندانه کشته شد. پتوفی فطرتاً شاعراست‌واشعاری‌گرم ونافذ دارد. موضوع‌اشعارملی‌خود را ازترانه‌های قدیم ملی‌گرفته وبه‌آنها لحن «شخصی» صمیمانه‌ای داده است.درعین حال‌ازهاینه وهوگو نیزالهام‌گرفته است:

درایتالیا، ازسال۱۸۱٦ تا ۱۸۲۰دسته‌ای بنام «دستهٔرومانتیك میلان» تشکیل یافت، اما هیچ شاعر قوی و ارزشمندی در میان گردانندگان این‌دسته پیدا نشد. یگانه نویسندهٔ رومانتیك ایتالیا که آثار ارزشداری ازخود باقی‌گذاشته ودرشمار نویسندگان‌معروف جهان‌درآمده‌است **الساندرومانزونی** Alessandro Manzoni (۱۷۸۵-۱۸۷۳)است. مانزونی دارای‌احساساتی‌عالی، رقیق وانسانی‌است. قصیده‌ای‌که او به مناسبت‌مرگ ناپلئون‌گفت قویترین‌شعری‌بودکه بمناسبت این‌حادثه‌گفته شده بود، درظرف‌مدت‌کمی بیست وهفت بار بزبانهای مختلف ترجمه شد و ترجمهٔ آلمانی آن بدست گوته

انجام گرفت.

دراسپانیارومانتیسم تأثیر واقعی خودراپس از نیمهٔ قرن نوزدهم نشان داد و این تأثیر بخصوص در تئاتر اسپانیا محسوس بود. از معروفترین نویسندگان و شاعران رومانتیك اسپانیا باید خوزه دو اسپرونسدا Jose de Espronceda (۱۸۰۹-۱۸۴۲) و زوریلا Sorilla (۱۸۱۷-۱۸۹۳) را نام برد که آثارمعروفی درادبیات اسپانیا ازخود باقی گذاشته‌اند.

قسمت‌هائی از دو اثر مهم
که پیشوایان رومانتیسم دربارهٔ مکتب خودشان نوشته‌اند

۱

Préface de Cromwell مقدمهٔ «کرمول»
Victor Hugo بقلم ویکتورهوگو

ویکتور هوگو مقدمه‌ای بردرام «کرمول» نوشته است که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن خیلی بیشتر از اصل درام «کرمول» است.

این مقدمه را باید مرامنامهٔ مکتب رومانتیك شمرد و با همین مقدمه است که رومانتیسم به‌عنوان مکتب مستقلی آغاز می‌شود و همین مقدمه باعث شده است که «هوگو» را پیشوای رومانتیسم بشمارند. اکنون دراینجاصفحه‌ای ازاین مقدمه را نقل می‌کنیم.

دوران سه‌گانهٔ تاریخ بشری

درروی‌زمین، پیوسته یك‌نوع تمدن‌ویا ساده‌تر بگوئیم یك‌جامعه وجود نداشته است. بشریت‌مانند هریك ازماها، بزرگ شده، ترقی‌کرده ورشد نموده است. زمانی طفل بود، دوره‌ای به سن وسال مردی رسید و

اکنون شاهد پیری پرعظمت او هستیم. پیش ازعهدی که جامعهٔ امروزی آنرا «عهد قدیم» می‌نامد، دوره‌ای هم وجود داشته که قدیمی‌ها آنرا «قرن‌افسانه» نامیده‌اندوحال‌آنکه‌اگر«عصراولیه»نامیده می‌شد، درست‌تر بود، واین سه دورهٔ متوالی است که تمدن، از آغاز تاکنون بخود دیده است. پس چون شعر پیوسته دراجتماع بوجود می‌آید،ما نیز با توجه به وضع اجتماعی‌تشخیص‌می‌دهیم که شعر، درهریك ازسه عصر- عصراولیه، قدیم وجدید- چه مشخصاتی می‌تواند داشته باشد...

باید بگوئیم که شعرنیز سه دوره داردکه هر دورهٔ آن با یکی از عصرهای اجتماع تطبیق می‌کند، اشعارغنائی، حماسه، درام. عصراولیه تغزلی وغنائی است، عهدقدیم حماسی است‌ودورهٔ جدیددراماتیك.اشعار غنائی عصر اولیه نغمهٔ ابدیت را ساز میکند؛ حماسه، تاریخ را تجلیل مینماید؛ و درام، زندگی را تصویر میکند. صفت اولی طبیعی بودن، صفت دومی سادگی وصفت سومی حقیقی بودن است. تاریخ نویسان در دورهٔ دوم بوجود آمده‌اند و وقایع نگاران و منتقدان در دورهٔ سوم. قهرمانان اشعار غنائی اشخاص بزرگ و عظیم‌الجثه‌ای هستند، مانند «آدم»، «قابیل»و«نوح». قهرمانان حماسه‌هاپهلوانانی‌غول‌صفت‌اندمانند «آشیل» Achille ،«آتره» Atreé و«اورست» Oreste. وقهرمانان درام بجز انسانهای معمولی چیز دیگری نیستند. مانند «هاملت» Hamlet، «مکبث» Macbeth و «اوتللو» Othello. شعر غنائی ایده‌آل را در نظر می‌گیرد، حماسه عظمت وبزرگی‌را ودرام واقعیت را. بالاخره بایدگفت که این شعر سه‌گانه، ازسه منبع بزرگ سرچشمه میگیرد: «تورات»، «هومر» و «شکسپیر»...

۲

تاریخ رومانتیسم Histoire du Romantisme (1897)
اثر تئوفیل گوتیه Théophile Gautier

بیست و پنجم فوریه ۱۸۳۰؛ این تاریخ در مغزهای ما با حروف آتشینی نقش شده است: تاریخ اولین شب نمایش «ارنانی»...

شاعر جوان با جرأت غرورآمیز و با نبوغ بزرگ خویش، شرف و افتخار را از جلب توجه و موفقیت بالاتر می‌شمرد. او کمک دسته‌های اجیری را که مایهٔ موفقیت نمایشنامه‌ها می‌شدند، با عناد و لجاجت رد کرده بود. کف زنان مزدور نیز بسهم خودشان ذوقی نظیر ذوق اعضاء آکادمی داشتند؛ آنها بطور کلی کلاسیک بودند.

اما ما نمی‌توانستیم راضی شویم که «ارنانی» تک و تنها بدون کمک، با مردم هوچی و کج فکری که درسالون جمع‌شده بودند ولژنشین‌های آرام و مسنی که درزیر پردهٔ نزاکت، دشمنی و کینهٔ خود را پنهان کرده بودند وخطرشان کمتراز دستهٔ اول نبود، به مبارزه پردازد. جوانان پرحرارت رومانتیک که «مقدمهٔ کرمول» را با ایمان تعصب آلودی خوانده بودند به «هوگو» پیشنهاد کردند که اجازه دهد خدمتی باو کنند. استاد جوان نیز درقبول این پیشنهاد مانعی ندید.

جوانان به دسته‌های کوچک تقسیم شدند. دردست هریک ازآنها، علامتی ازکاغذ چهارگوش وجود داشت که بر روی آن کلمهٔ «Hierro» نوشته شده بود (هیرو امضای رومانتیک «ویکتورهوگو» بود.)

این جوانان روشنفکر وفهمیده که ازخانواده‌های تمیزی بودند و

علاقهٔ دیوانه‌واری به هنر وشعر داشتند، عده‌ای نویسنده، دسته‌ای نقاش وعده‌ای موسیقی‌دان، مجسمه ساز ومعمار بودند. همهٔ آنها دربارهٔ مسائل ادبی صاحب نظربودند. اما متأسفانه در بعضی ازروزنامه‌های کوچك و بی‌ارزش عصر و مقاله‌های هجو آمیز وانمود شده بود که این جوانان دسته‌ای ولگردند و از گوشه وکنار جمع آوری شده‌اند. اینها وحشیان کثیف و بی‌فکر ودیوانهٔ «هون» نبودندکه دربرابر «تئاتر فرانسه» چادر زده باشند بلکه شوالیه‌های آینده، قهرمانان فکر و مدافعان عصرآزادی بودند. وهمه زیبا، آزاد وجوان بودند. آری آنها زلف داشتند. (انسان که از مادر با گیس مصنوعی بدنیا نمی‌آید.) زلف‌های بعضی‌از آنان با چین وشکنهای ملایم و درخشان بر روی شانه‌هایشان ریخته بود، زیرا این زلفها بسیار خوب شانه شده بود. ذوق شخصی در وضع لباس آنها دخالت داشت. رنگهائی هم که انتخاب‌کرده بودند بسیار عاقلانه بود.

با سوء نیت‌وبه امید اینکه سروصدائی تولید شود وبهانه‌ای‌برای دخالت پلیس بدست‌آید، درهای تآتررا ازساعت دوبعداز نصف شب‌باز کرده بودند. درمیان تاریکی ویا حداقل‌نیمه تاریکی سالنی‌که چراغهای آن روشن نشده بود، شش یا هفت ساعت انتظار واقعاً کار مشکل‌وطاقت فرسائی بود. حتی بفرض آنکه درآن ساعت‌آخرشب، ارنانی مانندآفتاب درخشانی طلوع می‌کرد!

گرسنگی رفته‌رفته خودنمائی می‌کرد. آنها که محتاط‌تر بودند، شکلات وحتی بعضی‌ها بقول کلاسیك‌های بدبخت، کالباسهای مغزسیردار آورده بودند.

بالاخره چهل چراغ بزرگ، با سه طبقه چراغ و درخشندگی مخصوص منشوری خود، به آرامی ازسقف پائین آمد. وچراغهای جلو صحنه، دیواری ازنور بین عالم خیال ودنیای حقیقت‌کشید.

درجلوصحنه، شمعدانهای‌متعددروشن بود و سالون‌آهسته آهسته پرمیشد. نزدیك جایگاه ارکستر وبالکون تئاتر ازادبا و اعضاء آکادمی پرشده بود. گوئی سروصدای طوفان سنگینی درسالون‌شروع میشد. لحظهٔ بازشدن پرده فرا رسیده بود: هر دوطرف چنان ازکینه سرشار بودند که خطرشروع زد وخوردی پیش از آغاز نمایش میرفت. بالاخره صدای سه ضربت چوب شنیده شد. تنها یك نگاه به‌قیافهٔ تماشاگران کافی بودنشان دهد که نمایش امشب نمایشی عادی نیست. دوسیستم، دونیت، دونیرو باهم روبروشده بودند. (حتی اگر بگوئیم «دو تمدن» مبالغه نکرده‌ایم) این دو دسته همانطورکه اغلب دراختلافات ادبی دیده میشد، از ته دل نسبت به همدیگراحساس دشمنی می‌کردند. آماده بودندکه باهم‌بجنگند وگریبان همدیگررا بگیرند.

هرکس نسبت بدیگری حالت خصمانه‌ای داشت. ببازوها فشار می‌آمد ویك‌تماس کوچك کافی‌بود که نزاع شدیدی آغازگردد...

نمونه‌هائی از آثار دورهٔ رومانتیک

۱

از ادبیات انگلستان

اوسیان Ossian
اثر مک‌فرسن Mac Pherson (۱۷۳۸ — ۱۷۹۶)

«اوسیان» شاعر حماسه سرای نابینا که تحت حمایت «مالوینا» زن بیوهٔ پسر خود اوسکار زندگی می‌کند، به آهنگ چنگ خویش داستان پیروزیهای پدرخود «فینگال» شاه‌شجاع وسایرجنگجویان رامیسراید. اما با این داستانها واحساسات، اندوه خودشاعر نابینا و افکار و تصورات اخلاقی او و شرح مناظر وچیزهای دیگر نیز آمیخته‌است واین ترانه‌ها را ازیکنواختی نجات‌می‌دهد. «مک‌فرسن» نامها وچهارچوب اثرخود را از افسانه‌های قدیمی اسکاتلندی و ایرلندی به عاریت گرفته اما مناظر ومحیط کشور خویش و زمان خود را در آن وارد ساخته است. در اینجا چند قطعه از کتاب «اوسیان» نقل می‌کنیم:

به‌خورشید

ای که بربالای سرهای ما روانی و چون سپر پدرانمان مدوری، انوار توازکجا می‌آید ای‌خورشید؟ انوار جاودانی توازکجا می‌آید؟ تو

با زیبائی شاهانه‌ات پیش می‌روی. ستارگان در آسمان پنهان می‌شوند. ماه پریده رنگ‌وسرد درمیان امواج غرب غوطه می‌خورد. توتنها روانی ای‌خورشید! چه کسی می‌تواندرفیق‌راه‌توباشد؟ سلسله جبال‌ازهم گسسته می‌شود، کوهها نیزدرطول‌سالها از میان می‌روند، دریا بنوبت در جزر ومد است، ماه در آسمان گم می‌شود. تنها توئی که پیوسته یکسانی... تومدام درمحیط نورانی خویش شاد و سرگرمی. هنگامی‌که زمین براثر طوفانها تاریك است، هنگامی که برق می‌جهد و رعد می‌غرد، تو باهمه زیبائیت برهنه بیرون می‌آئی و به طوفان می‌خندی.

افسوس! تو بیهوده برای «اوسیان» نور می‌پاشی. چه گیسوان زرینت برروی ابرهای خاور موج زند وچه انوارت بردروازه‌های باختر بلرزد، اودیگراشعهٔ ترا نمی‌بیند، اماشایدهم‌چون من، فصلی‌بیش‌درپیش نداری وسالهای عمرتو پایانی خواهدداشت. چه بسا که روزی در سینهٔ ابرهاخواهی خوابید وصدای صبح را نخواهی شنید.

به‌ماه

دختر آسمان، ای ماه، توچه زیبائی! آرامش و صفای چهره‌ات چقدر برای من مطبوع است! توآکنده از لطف پیش می‌روی ستارگان قدم برجا پای زنگاری تومی‌نهند وبسوی‌شرق‌می‌روند. درحضورتوابرها شاد وخندان می‌شوند واشعهٔ توگوشه‌های تاریك آنهارا سیمین می‌سازد. چه‌کسی‌می‌تواند چون‌تودرآسمانهاراه رود، ای‌دختر آسمان؟ به‌دیدارتو ستارگان‌شرم زده دیدگان درخشانشان را برمی‌گردانند. درپایان این‌راه هنگامیکه ظلمت عمیق‌ترمی‌شود وقرص تو را می‌پوشاند، بکجا میروی؟ آیا توهم‌چون«اوسیان» منزلی‌داری؟ خواهرانت ازآسمان بزیرافتاده‌اند؟

آنها که دردل شب همراه تو شادی می‌کردند، دیگر وجود ندارند؟ آه! بیشك آنها پائین افتاده‌اند، ای چراغ زیبا، وتوگاه‌گاه به‌گوشهٔ خلوتی می‌روی تا برآنها گریه‌کنی. اما شبی خواهدآمد که تونیز خواهی افتاد وجاده‌های زنگاری‌آسمان‌رهایت خواهندکرد. آنگاه ستارگان، که حضور تومایهٔ تحقیرشان بود، سرهای درخشان خودرا خواهندافراشت وبرسقوط توشادی خواهندکرد.

اکنون تو به همهٔ نورخویش آراسته‌ای؛ ازکاخ خویش بدرآی و درآسمانها جلوه‌کن. ای‌باد، ازهم‌بشکاف ابرهائی‌را که دخترآسمانرا از چشم ما پنهان می‌دارند! اومی‌آید تا قلل‌سرسبزکوهها را روشن سازد و اقیانوس امواج نیلگون خودرا درزیرانوار آن رویهم می‌غلطاند.

به ستارهٔ شامگاهی

ستاره، ای همراه شب، که سرتابناکت از میان ابرهای شامگاهی جلوه می‌کندوشاهانه برفلك‌لاجوردی قدم می‌نهی، دردشت‌وهامون‌به‌چه می‌نگری؟ بادهای طوفانی‌روزخاموش شده‌اند، صدای سیل‌گوئی دورتر شده است. امواج فرونشسته بردامن‌صخره می‌خزند، مگسهای آغازشب که با بالهای سبکشان به سرعت در پروازند سکوت فضا را از صدای بالهای خود آکنده‌اند. ای‌ستارهٔ درخشان، دردل شب به چه می‌نگری؟ ترا می‌بینم که لبخندزنان‌به سوی‌افق پائین می‌روی. امواج شادی‌کنان دور ترامی‌گیرند وگیسوان تابناکت را شستشومی‌دهند، بدرود ای‌ستارهٔ خاموش، تا پرتو نبوغ من بجای تو بدرخشد...

دوشاعر کوردرمرگ فرزندانشان می گریند

آلپن - آه «مورار» Morar ! توچون غزال‌کوهی سبکبال وچون شهاب سوزان سهمگین بودی ... اما اکنون منزلگاه تـو چقدر تنگ و تاریك است! ترا که آنهمه بزرگ بودی، فضائی درمیان‌گرفته است‌که با سه قدم‌می‌پیمایمش. چهارسنك‌خزه‌دار یگانه بنائی است‌که خاطرهٔ ترا دردل مردم زنده می‌کند. درختی‌که بجزیك‌برك بروی آن نمانده وچمنی که ساقه‌های درازش با نفس‌بادهامی‌لرزند، گور «مورار»توانا را به‌چشم شکارچی نشان میدهند.

آرمن - اوه «دورا» Daura، بستری‌که تو درآن آرمیده‌ای چقدر تاریك است! اوه دخترم، خواب تودرگور چقدر عمیق است! کی‌بیدار خواهی شد تا ترانه‌های‌دلکشت‌را بگوش پدرت‌برسانی؟ ای‌شب‌غدار!... برخیز ای بادهای خزانی، برخیزید، برروی علفهای سیاه بوزید،برذروهٔ کاجها بغرید. ای‌ماه، پشت ابرهای از هم‌گسسته بغلت! و گاه و بیگاه چهرهٔ اندوه زده وپریده رنگت را نشان‌ده...

مانفرد Manfred

اثرلرد بایرون Byron (۱۷۸۸-۱۸۲۴)

«شعر نمایشی مانفرد» که در سالهای ۱۸۱۶ - ۱۸۱۷ در سویس و ونیز درسه پرده سروده‌شده‌است تا اندازه‌ای از«فاوست» گوته الهام گرفته. صحنهٔوقوع‌داستان سراشیب‌ترین نقاط‌کوههای آلپ سویس است که قصر مانفرد در آنجا واقع است. این شخص درعین حال جادوگر نیز هست، اما از یك پشیمانی که سبب آن برخواننده نامعلوم است رنج می‌برد. ارواحی را احضار می‌کند

که به‌ندای‌اوجواب‌میدهند امانمی‌توانند فراموشی‌را باوببخشند.
آنگاه روی یکی‌از قله‌های آلپ می‌رود.

کوه «ژونگرو»، هنگام صبح

مانفرد (تنها بر روی صخره‌ها) - ارواحی که احضارشان کرده‌ام ترکم می گویند. جادوئی که‌آزموده‌ام نومیدم می‌سازد؛ داروئی که به‌آن متکی بودم شکنجه‌ام میدهد. دیگرازهیچ نیروی غیبی‌امید یاری ندارم. دیگربر گذشته نمی‌توان مسلط بود وتاگذشته درمیان ظلمت ناپدیداست نمی توان به آینده رسید.

زمین،ای‌مادرمن! وتوای روزکه روشن‌می‌شوی وشما ای کوهها، چرا اینهمه زیباهستید؟ من نمی‌توانم دوستتان بدارم! توای‌چشم تابناك که برهمه چیز گشوده می‌شوی و همه چیز را از شادی آکنده می‌سازی، تو بردل من روشنی‌نمی‌بخشی. وشمای صخره‌ها که بربلندترین‌قله‌هانان ایستاده‌ام ودرزیر پایم درسواحل سیلاب، کاجهای تنومند بسبب دوری سرگیجه آورشان چون‌درختان کوچکی جلوه می کنند؛ تنها یك پرش، یك تکان، یك حرکت حتی‌یك نفس سینه‌ام را بربستر سنگی پرتگاهایتان خواهند افکند تا در آنجا آرامش جاودان یابد. پس چرا تردیدمی کنم؟ عضلاتم تحریك‌میشود اما نمی‌پرم. مرگ‌رامی‌بینم اما از آن نمی‌گریزم. سرم بدوران می‌افتد اما پاهایم محکم است. بالای سرم نیروئی است‌که مرا نگهمیدارد ومی‌گوید که سرنوشت من زنده ماندن است. اگر با این خلاء بسربردن وگور روح خویش بودن را زندگی بتوان‌گفت!...

چقدرزیبا است! این‌جهان مرئی‌چقدرزیبا است! خود اووحرکانش چقدر باشکوه است! اما ما که خودرا فرمانروایان آن می‌نامیم و نیمی

خاشاك ونیمی الوهیت هستیم، نه می‌توانیم درغرقابها پنهان شویم ونه می‌توانیم به آسمانها صعود کنیم. جوهر دوگانهٔ ما مایهٔ نبرد پایداری بین این‌عناصر است. هم رایحهٔ فنا و پستی ازما بلند است و هم غرور و عظمت. احتیاجات وکمالات عالیهٔ ماباهم درجنگند، تا ساعتی که‌مرگ پیروز شودو بشربه‌آن چیزی مبدل گردد که ...پیش‌خود اعتراف نمی‌کند وجرأت گفتن نام آنرا به همنوعانش ندارد. (پردهٔ اول صحنهٔ دوم)

تصمیم میگیرد که بزندگی خود پایان دهد و می‌شتابد تا خود را از بالای صخره‌ها بپائین افکند. اما در همان لحظه یك شکارچی بزکوهی او را می‌گیرد وبا خودبراه برگشت می‌برد. در دره‌ای کنار آبشاری زیبا فرشتهٔ کوههای آلپ را احضار می‌کند، فرشته براو ظاهر می‌شود و سبب رنج و اضطرابش را می‌پرسد. «مانفرد» با یادآوری احساساتی‌که درجوانی مایهٔ نشاط وهیجانش بودند شروع به‌سخن میکند.

مانفرد ـ ازهمان‌سالهای جوانی‌روح‌من با روح دیگران هماهنگ نبود وزمین را باچشم بشری نگاه نمی‌کرد. عطش جاه طلبی دیگران از آن من‌نبود وهدف زندگیشان نیزهدف‌من‌نبود. شادیهامان، دردهامان، عشقهامان واستعدادهامان باهم فرق داشت ودرمن بصورت عجیبی‌جلوه میکرد... باین تن‌زنده علاقه‌ای نداشتم... نزدیکی من بامردم وباافکار مردم بسیار کم بود. برعکس شادی من در دامن صحراها بود، دوست داشتم‌که هوای تندقلل یخ زدهٔ کوهها را تنفس کنم. آنجاکه پرنده‌جرأت آشیانه ساختن ندارد وبال حشرات ازسنگهای بی گیاهش گریزان است، میخواستم درسیلاب غوطه خورم وخودرا به دست چرخش سریع‌امواجی که دردریا یا رودخانه باهم درجنگند رها کنم. این‌چیزها بودکه جوانی سرسخت من در هواشان پرمیزد. دوست داشتم‌که شبها ناظر سیر ماه و

ستارگان باشم و چندان چشم به نور خیره کنندهٔ آنها بدوزم که پیش چشمانم تیره شود. ودوست‌داشتم هنگامی که باد خزانی آهنگ شبانگاهی خود را می‌سراید سقوط برگها را تماشا کنم و برای شنیدن صدای آنها دقیق شوم. شادی من ازاینها بود. تنهائی‌را دوست‌داشتم، زیرا هروقت موجوداتیکه من بناخواه مجبور بودم خودم را در شمار آنان بدانم بر سرراهم بامن برخورد می‌کردند، احساس‌می‌کردم که کوچك و پست‌شده وبدرجهٔ آنان پائین رفته‌ام وآفریدهٔ خاکی کوچکی بیش‌نیستم.

سپس بطور مبهم حکایت میکند که عشق ممنوعی دچار نومیدیش‌ساخته واوباعث‌مرگ محبوبهٔ خویش شده است. مانفرد پس از بازگشت به قصر خویش کشیش «سن‌موریس» را که بیهوده می‌کوشد او را به‌دین وآئین برگرداند می‌پذیرد و با او ملاقات میکند. اما بطور ناگهانی میمیرد.

۲

از ادبیات آلمان

سرگذشت ورتر Werther

اثر گوته Coete (۱۸۳۲-۱۷۴۹) ترجمهٔ نصراله فلسفی

خلاصهٔ داستان

«ورتر» جوان‌که برای پایان دادن به‌یك ماجرای عشقی؛ به شهر دیگرسفرکرده است، دراین شهر به«شارلوت» دختربزرك حاکم پیردل می‌بندد. اما بزودی خبردار میشود که دختر زیبا نامزدی بنام«آلبر» داردکه درسفر است. دوستی اوبا دختر جوان رفته رفته بیشتر میشود وپس از اینکه آلبر از سفر برمیگردد و با شارلوت ازدواج‌می‌کند «ورتر» دوست خانوادگی آنها می‌گردد، برای‌اینکه فکرشارلوت را ازسربدرکند سفرمی‌کند ودست‌بکارهائی می‌زند. در پایان باز نمی‌تواند مقاومت کند و به شهر معشوقه باز می‌گردد و بسراغ اومیرود و آتش عشق رفته رفته شعله‌ورتر میشود. اما دراین میان متوجه‌میشودکه مخل سعادت‌خانوادگی آنان شده‌است و شارلوت با اینکه او را دوست دارد مجبوراست که به شوهر خود وفادار بماند. « ورتر » تصمیم به خودکشی می‌گیرد ونیمه شب روزیکه پس‌از خواندن‌کتاب «اوسیان» برای شارلوت هردو بگریه‌افتاده‌اند واو صورت‌شارلوت را غرق بوسه کرده است، برای‌خاتمه دادن باین‌وضع لاینحل‌تصمیم‌به‌خودکشی می‌گیرد ومغز خود را پریشان می‌کند.

ما دراینجا مطالبی‌راکه «ورتر» روزپیش ازخودکشی بر نامهٔ خود به شارلوت می‌افزاید؛ ازروی ترجمهٔ آقای «فلسفی» نقل می‌کنیم:

امروز آخرین روزاست‌که من دیده می‌گشایم، دیگر این دو چشم من‌آفتاب تابنده را نخواهددید: افسوس‌که امروزهم‌آسمان تیره‌وآفتاب ازنظرم ناپدید است!... ای طبیعت عزادار باش! زیرا پسرتو، دوست‌تو وعاشق توراه مرگ می‌سپارد! شارلوت عزیزم، وقتی که انسان در دل می‌اندیشد که: «این آخرین صبح زندگانی من خواهد بود!» تأثیر این اندیشه را جز با تأثیرات مبهم خواب یا چیز دیگری مقایسه نمی‌تواند کرد.

روزآخر! این‌کلمهٔ آخر برای من مفهومی ندارد. امروز با کمال قوت نشسته‌ام وفردا بیجان وبی‌حرکت خواهم بود! مرگ چیست؟، هر وقت که بفکر فرو میروم تصورات بسیار میکنم! من مرگ بسیاری از مردم را دیده‌ام ولی اختیارات بشرچنان محدود است‌که ازآغاز وانجام زندگی خود آگاه نیست، دراین لحظه من هنوز از آن خویشتن و ازآن توام! ولی عزیزم، در یك لحظه شاید تا ابداز یکدیگر دور می‌شویم... نه! شارلوت. چگونه ممکن‌است‌که من معدوم شوم! چطور میشودکه‌تو نابود شوی؟ ما همیشه زنده خواهیم بود!... نیستی... معنی این کلمه چیست؟ من‌آنرا کلمهٔ‌بی‌معنائی میشمارم...آه شارلوت! مردن ودرخاك سرد وتنك وتاریك مدفون شدن! در جوانی دوست مهربانی داشتم، این دوست مرد، به‌تشییع‌جنازه‌اش رفتم. بچشم خود دیدم‌که چگونه گور را کندند وجسد بیجانش را بخاك سپردند.وقتی که‌خاك بربدنش‌میریختند، پهلوی گور نشسته بودم. تابوتش را در گور فرو بردند. نخستین تودهٔ خاك ریخته شد وازتابوت اوصدای شومی برخاست. باز خاك ریختند...

صدا کم کم آهسته‌تر و آهسته‌تر شد تا اینکه تمام گور را خاك فراگرفت! من در کنار گور او بخاك افتادم... میگریستم و دلم از درد شکافته بود، ولی از آنچه در برابرم میگذشت، چیزی نمیفهمیدم. نمیدانستم مرگ چیست! از گور سرد و تاریکی که اینك درانتظار من‌است، بی‌خبر بودم!...

آخ! مرا ببخش، مرا ببخش! دیروز آن لحظه آخرین لحظهٔ زندگانی من بود! فرشتهٔ عزیزم، دیروز دل‌من گواهی‌داد که تومرا دوست میداری! هنوز دولبم از آن حرارت آتشین می‌سوزد! دلم بهیجان عشق‌شدیدتری مبتلا شده است. مرا ببخش! مرا ببخش!

آه شارلوت! من خوب میدانستم که‌مرا دوست میداری، ازهمان روزاول که چشم توبرچشمم افتاد و دستت را دردست گرفتم، دلم بمهر ومحبت توگواهی داد. ولی‌باز هروقت که ازتودورمیشدم، یا اینکه‌آلبر را درکنارت میدیدم، دلم ازمحبت تو بدگمان میشد و خون در عروقم میجوشید!

آیا هیچ بخاطرداری‌که درروز این‌وصلت‌شوم که نتوانسته‌بودی یك‌کلمه با من سخن‌گوئی وحتی دست‌مرا بفشاری، دسته‌گلی برای من فرستادی؟اوه! دربرابر آن گلها بخاك افتادم‌وتانیمه‌شب زارزار گریستم، آن دسته‌گل نشان روشنی ازعشق‌تو بود!

درین جهان، همه چیز با زمانه میگذرد، اما آن حیات سوزانی که دیروز از لبان تو در من دمیده شده و هنوز هم مرا میسوزاند تا ابد خاموش نخواهد گشت؛ شارلوت مرا دوست میدارد! این بازو به گردنش حمایل‌گشته! این لبها روی‌لبان آتشینش لرزیده! این دهان به دهانش نزدیك شده! اوه شارلوت! تو از آن منی، و تا ابد از آن من خواهی بود! چه اهمیت داردکه آلبر شوهر تو باشد؟ شوهر تو! بگذار

آلبرشوهر تو باشد! بسیارخوب، اگردر این‌جهان دوست داشتن تو،جدا کردنت از آلبر گناهی بشمار می‌آید، من نیز خود را بسزای این گناه میرسانم! زیرا که من‌لذت این‌گناه را چشیده‌ام ودلم ازآن قوت‌ومایهٔ زندگانی گرفته است... ولی ازاینساعت ازآن من‌خواهی بود! شارلوت تواز آن منی، پیش از تو بسرای دیگر می‌شتابم و شرح مصائب و آلام خویش را برای پدرآسمانی خود وتو میگویم، او مرا تسلی‌خواهدداد تا توبیائی وچون هنگام آمدنت فرا رسید، باستقبال توخواهم شتافت و در آغوشت خواهم کشید و در برابر خداوندگار عالم، تا ابد، باتو خواهم بود.

آنچه میگویم خواب و خیال نیست. هرچه بگور نزدیکتر میشوم چشمانم بیناتر میشود. مابازیکدیگررا خواهیم دیدوازآن یکدیگرخواهیم شد! درآن‌جهان‌مادر ترا نیزخواهم‌دیدواسرار قلبی خویش‌را برایش‌فاش خواهم ساخت!

۳

زادبیات فرانسه

بینوایان Les Misérables
اثر ویکتور هوگو (۱۸۰۲ - ۱۸۸۵)
ترجمهٔ حسینقلی مستعان (صفحه ۴۰۹ چاپ پنجم)

واترلو

ناپلئون بەزره پوشهای « میلود » فرمان میدهد که فلات «مونسن‌ژان» را بتصرف درآورند.

غیر منتظر

سه هزار وپانصد تن بودند. جبهه‌ئی بطول یك ربع فرسخ تشکیل میدادند. مردان قوی هیکلی بودند سواربراسبان زورمند. بیست و شش گردان بودند، پشت سرشان تکیه‌گاهی داشتند مرکب ازلشکر «لوفورده نوئت»، صدوشش تن ژاندارم ممتاز، سربازان شکاری گارد، هزار وصد ونود وهفت مرد جنگی، ونیزه‌داران‌گارد، با هشتصدو هشتاد نیزه.اینان کلاه خودهای بی کاکل و زره‌های آهن کوفته داشتند. بـا طپانچه‌های قلطاقی درجیب‌های‌زین وقدارهٔ بلند. بامدادان‌همهٔ نیروی فرانسه آنانرا مورد ستایش‌قرارداده بودواین‌درموقعی‌بودکه، ساعت نه‌صبح،شیپورها بصدا در آمده بود، همه موزیك سرود « نجات وطن را مراقب باشیم »

میخواند واین گروه درستونی متراکم، یك باتری[1] درجناح وباتری دیگر درقلب، بین شوسه‌های «ژناب» و «فریشمون» دردوصف بزرگ بحرکت درآمده بود ودرخط توانای دوم که چنان عالمانه بدست ناپلئون تشکیل یافته بود و زره‌پوشهای «کلرمان» را در منتهی الیه سمت چپ و زره-پوشهای «میلود» را درمنتهی الیه سمت‌راست خود داشت وباصطلاح‌در دردوسمت خود دوبال آهنین تشکیل داده بود موضع میگرفت:

آجودان «برنار» فرمان امپراطور را باین‌دسته ابلاغ کرد. مارشال «نه» شمشیر ازنیام کشید وفرمان حرکت داد. گردانهای عجیب بجنبش درآمدند.

درین موقع منظرهٔ وحشت آوری دیده شد.

همهٔ این‌سواره‌نظام، شمشیرها بالا، پرچم‌ها وشیپورها درمعرض باد، هرلشکر دریك ستون، بیك حرکت وچنانکه گفتی یك‌فردواحداست با دقت یك «قوچ مفرغی» (گرز فلزی بسیارسنگین وعظیمی‌شبیه به‌دیلم که درنبردهای قدیم برای سوراخ کردن وسرنگون ساختن دیوارها بکار میرفت وسرآن شبیه به‌کلهٔ قوچ‌های جنگی بود) که شکافی باز کند، از تپهٔ «لابل آلیانس» پائین رفت. درگودال مخوفی که مردان بسیار درآن ازپا افتاده بودندفروشد، آنجا میان دودناپدیدگردید، سپس‌ازاین‌تاریکی بیرون آمد. برسمت دیگردره نمودارشد، همچنان غلیظ وبهم فشرده با یورتمه سریع اززیر ابری از گلوله‌های توپ و خمپاره‌که برسرش منفجر میشد سربالائی وحشت‌آور وپرگل تپهٔ «مونسن‌ژان» را بالارفت. همه با وضعی خشن، تهدیدآمیز وتزلزل‌ناپذیر صعود میکردند. درفواصل شلیك-های توپخانه صدای سنگین پاهای اسبان شنیده میشد. چون دو لشکر

۱- آتشبار.

بودند دوستون تشکیل داده بودند. لشکر «واته» سمت راست ولشکر «دلور» سمت چپ را داشت. ازدور بنظر میرسید که دومار طویل پولادین بسوی ستیغ فلات روانه‌اند. این مانند امری خارق‌العاده در نبرد انجام یافت.

ازموقع تصرف سنگر بزرگ «موسکوا» بدست سواره نظام عظیم فرانسه هرگز نظیراین واقعه دیده نشده بود. اینجا دیگر «مورا» نبود اما «نه» اینجا هم بود. بنظرمیرسید که این تودهٔ عظیم بصورت دیوی درآمده است و یك جان بیشترندارد. هرگردان سوار در حرکت، پیچ و خم بخود میداد و مانندحلقه‌ای ازشاخه‌های مرجان متورم میشد. ازمیان دودغلیظی که پارگی‌هائی درآن ایجاد شده بود دیده میشدند. درهم پیچیدن کلاه‌خودها، فریادها، شمشیرها، جهش طوفانی کفل‌های اسبان باغرش توپ و غربوکوس، اغتشاشی با انضباط و مخوف، روی اینها همه، زره‌ها همچون فلس برپشت اژدهای هفت‌سر.

این روایات پنداری مربوط بعصر دیگری است. چیزی نظیر این رؤیا بلاشك درحماسه‌های کهن «اورفیك» دیده میشود؛ درآن حکایت آدمیان اسب پیکر، هیپانتروپهای عتیق، آن دیوان آدمی روی‌اسب‌سینه که بیك تاخت براولمپ صعود کردند، همه مخوف، روئین‌تن، مجلل، درعین حال خدا وجانور.

مطابقت عددی عجیبی بود، بیست‌وشش گردان پیاده منتظراین ۲۶ گردان سوار بودند. عقب ستیغ فلات، درسایه باتری مستتر، پیاده نظام انگلیس، منقسم بسیزده مربع، هرمربع مرکب از دوگردان ودردو ردیف هفت مربع درردیف اول وشش مربع درردیف دوم، قنداقهٔ تفنك برشانه، نشانه‌گرفته برای زدن آنکه درمیرسد، آرام، ساکت، بیحرکت، منتظر. این عده، زره‌پوشان فرانسوی رانمیدیدند، وزره پوشان قادربدیدن آنان نبودند. نیروی انگلیسی صدای بالا آمدن این جزرو مد انسانی را از تپه

میشنید. تزاید صدای پای سه‌هزار اسب، ضربات متناوب ومتوازن سم‌های اسبان که با یورتمهٔ سریع صعود میکردند، خشاخش زره‌ها، چکاچاك شمشیر ها وصدای یکنوع نفس کشیدن وحشیانه بگوش میرسید. سکوت هراس انگیزی حکمفرما شد؛ سپس، ناگهان یك ردیف طویل از بازوان افراشته با شمشیر کشیده برستیغ تپه نمودار شد و همانـدم کلاه خودها، شیپورها، بیرق‌ها، وسه هزار سرباز با سبلت‌های خاکستری آشکار شدند که فریاد میزدند: زنده باد امپراطور! همهٔ این سواره نظام برفراز دشت سرازیر شد، و این مثل شروع یك زمین لرزه بود.

ناگهان امر رقت‌انگیز درطرف چپ انگلیسیان وسمت راست ما، مقدمهٔ ستون زره‌پوش با فریاد مخوفی ازجا برجست. زره پوشان همینکه عنان گسیخته و با همهٔ جوش و خروش و تاخت سریع‌شان بمرتفع‌ترین نقطه ستیغ رسیدند تا با یك حمله کارمربع‌ها وتوپ‌های دشمن رابسازند بین خود وانگلیسیان، یك گودال عمیق دیدند. این راه مقعر «اوهن» بود. لحظهٔ موحشی شد. درهٔ غیرمنتظر، دهان گشوده، تنده در زیر پای اسبان، به‌عمق چهارمتربین دوخاك ریز؛ ردیف دوم ردیف اول رابدرون آن راند، و ردیف سوم ردیف دوم را. اسبان سر دوپا بلند می‌شدند، عقب میزدند، روی کفل میافتادند، چهاردست وپابرهوا میلغزیدند، سواران را زیر خود میکوفتند، همه با هم زیر و زبر میشدند، هیچ وسیلهٔ عقب‌نشینی نبود، همهٔ ستون فقط بمثابهٔ یك تیر بود، نیروئی که برای محو سپاه انگلیس تهیه شده بود فرانسویان را درهم شکست؛ درهٔ دلسخت نمیتوانست تسلیم شود جز آنکه مالامال شود! سواران و اسبان مخلوط درهم درآن غلطیدندواستخوانهای یکدیگررا نرم کردند. همه دراین گودال بیك قطعه گوشت مبدل شدند؛ وهنگامی که این گودال ازآدمیان جاندار

پرشد دیگر سواران از روی آن عبور کردند وگذشتند. تقریباً یك ثلث تیپ «دوبوا» دراین لجه فروریخت.

این شکست جنگ را آغاز کرد.

یك روایت محلی که مسلماً خالی از اغراق نیست، حاکی است که دو هزار اسب وهزار وپانصد مرد زنده‌زنده درجادهٔ گود «اوهن» دفن شدند. این رقم حقیقت‌نما، عدهٔ اجسادی راکه روزبعداز جنك باین گودال افکندند نیزشامل است.

ضمناً این راهم متذکر شویم که تیپ «دوبوا» که بسرنوشتی چنین شوم دچار شد همان بود که یکساعت پیش از این حادثه، پرچم گردان «لونه بورك» را گرفته بود.

ناپلئون پیش ازآنکه این مأموریت را بعهدهٔ زره پوشان «میلود» واگذارد راه را با دقت مورد اکتشاف قرار داده اما موفق بدیدن این گودال که حتی چین کوچکی هم برفراز تپه از آن نمودار نبود نشده بود. معهذا با مشاهدهٔ معبد سفیدی که درجادهٔ شوسهٔ «نی‌ول» دیده میشد به‌گمانش رسیده بودکه ممکن است عایقی درآن راه وجود داشته باشد و دراین خصوص سئوالی از «لاکوست» کرده بود. راهنما جواب داده بود: «نه». تقریباً میتوان گفت که مصیبت ناپلئون از این اشارهٔ منفی یك دهقان بیرون آمد.

حوادث شوم دیگری نیز از آن پس بایستی ظهور کند.

آیا ممکن‌بود ناپلئون درین گیرودارفائق‌آید؟ درجواب‌میگوئیم نه. چرا؟ بسبب «ولینگتون»؟ بسبب «بلوسر»؟ نه! بسبب خدا.

بناپارت فاتح واترلو، درقانون قرن‌نوزدهم پیش بینی نشده‌بود. یك سلسله وقایع دیگر برای این عصر آماده میشدکه ناپلئون را مقامی درآن نبود. ارادهٔ شوم حوادث، از دیر باز اعلام شده بود.

هنگام آن بودکه این مرد عظیم از پای در افتد.

سنگینی بی‌اندازهٔ این مرد در کفهٔ مقدرات بشری تعادل را برهم میزد. این شخص خویشتن را بتنهائی بیش از همهٔ جمعیت بشری بشمار میآورد. این عظمت‌های کلیهٔ حیات بشری که دریك سر متمرکز می‌شوند، جمع شدن همهٔ دنیا در دماغ یك مرد، اگردوام یابد برای مدنیت مهلك خواهد بود. هنگام آن رسیده بودکه دست توانای عدل آسمانی از آستین بیرون آید. شاید اصول و عناصر، که جاذبیت منتظم در نظام اخلاقی نیز، مانند نظام مادی، وابسته بآنست، زبان بشکایت گشوده بودند. خونی‌که بخار ازآن متصاعد میشود، مالامال شدن قبرستان‌ها از اجساد کشتگان، مادران اشکبار، مدعیان مخوفی هستند. هنگامیکه زمین، از سرباری رنج‌میبرد ناله‌هائی اسرارآمیز در ظلمات هست که فقط درعالم بالا شنیده میشود.

ناپلئون در عالم ملکوت ببدی معرفی شده و تصمیم به سقوطش گرفته شده بود.

وی مصدع خداوند بود.

واترلو یك نبرد نیست: تغییر جبههٔ عالم است.

رنه René

اثر شاتو بریان Chataubriand

بوسیلهٔ آقای «شجاع‌الدین شفا» بفارسی ترجمه شده است

خلاصهٔ کتاب

«رنه» پس از شنیدن سرگذشت «شاکتاس» پیر، ماجرای زندگی خود را برای او شرح میدهد و میگوید: تولد من ببهای جان‌مادرم تمام شد. من‌کوچکترین فرزند خانواده بودم وجوانیم با محرومیت از مهروشفقت گذشت وفقط محبت خواهرم «آملی» بود که مرا پابند میساخت.

پس از مرگ پدرم،خواستم مالیخولیای عجیبی راکه دچار یأسم ساخته بود، زائل سازم وبا این منظور به‌انگلستان و ایتالیا سفرکردم، ولی تماشای گذشته، با خرابه‌های معظم‌آن، وتماشای طبیعت بامنظرهٔ زیبایش، بیهوده بودن درجات انسانی را بصورت عمیق‌تری بمن ثابت کرد.

پس‌از بازگشت بپاریس، خواهرم‌از ملاقات بامن خودداری میکرد. درگوشهٔ دور افتادهٔ محله‌ای انزوا گزیدم تا بلکه‌آرامش را در تنهائی پیدا کنم. اما دیری نگذشت که دوباره تخیلات و اندیشه ها بسراغم آمد.

قسمتی که در اینجا انتخاب و نقل می‌شود نمونهٔ خوبی از آثار «بیماری قرن» است. «رنه» دچار آشفتگی درونی است ولی سبب آنرا نمی‌داند. از دل خود میپرسد: «دیگر چه می‌خواهم؟» ولی برای این سؤال جوابی پیدا نمیکند.

قسمتی ازمتن کتاب

(چاپ سوم صفحهٔ ۶۷)

هنگامیکه شب فرا می‌رسید، به‌آرامی از کلیسا باز میگشتم. در روی پلها لحظه‌ای میایستادم و دیده‌بسوی مغرب میدوختم تا فرو رفتن قرص خورشید را در افق پهناور بنگرم. این گوی بزرگ آتشین چون کشتی شعله‌وری بود که‌گذشتن قرون را شماره میکند، حرکت میکرد و بالاخره همچون محتضری که دم واپسین خود را برآورد، یك دم آخرین برکوه و دشت میتافت وسپس ناگهان فرومیرفت و همه‌جا را درظلمتی عمیق فرو میبرد.

آنگاه بخویش میآمدم و راه خود را بسوی خانه پیش میگرفتم. درکوچه‌های خلوت و پرپیچ وخم چنین میپنداشتم که درون لابیرنتی شگفت سرگردان شده ویا بمیان طلسمی دوارانگیز پای‌نهاده‌ام. همه جا خلوت و آرام بود و من درین خموشی بی‌پایان هیچ نمی‌گفتم و هیچ نمی‌اندیشیدم.

از پس پردهٔ تیره‌ای که پیش چشمانم را فراگرفته بود لبهای پر خندهٔ روستائیان را بخوبی مینگریستم و بخویش میگفتم که در زیر این آسمان پهناور حتی بیاد یك یار مهربان نیز دلخوش نمیتوانم بود.

درین میان ناگهان ساعت بزرك کلیسا نواختن آغاز میکرد و آهنك ضربات سنگین آن هریك تا مدتی دراز طنین میفکند. اندك اندك این طنین نیز خاموش میشد وباردیگر سکوت پیشین حکمفرما میگشت. افسوس! در فاصلهٔ هریك از این زنگها چه چشمها بسته و چه‌گورهاباز میشود! چه اشکهای گرم برگونه‌های سرد فرو میریزد و چه ناله‌های‌غم بسوی آسمان بالا میرود!

چیزی نگذشت که این زندگانی نیز که در آغازم چنان فریفته کرده بود برای من تحمل ناپذیر گشت. دیگر از تکرار صحنه‌های پیاپی ویکنواخت خسته شده‌بودم. روح تشنهٔ من که پیوسته سراغ سرچشمه‌های نوین احساسات میگرفت چگونه بیش از این در فضای حقیر تحمل میتوانست کرد.

از نو با دل خود بمشاوره پرداختم و باز از او پرسیدم: «دیگر چه‌می‌خواهم؟» خود نیز بدرستی نمیدانستم. لیکن ناگهان چنین پنداشتم که زندگی درمیان جنگلها و درختان خرم بسی دلپذیر خواهد بود. این خیال‌را درذهن خود با همان حرارتی که درهمهٔ افکار خویش بکار میبرم استقبال کردم. بیش از این دربن باره فکری نکردم. یکباره زندگانی ساده وبی‌آلایش روستائی راکه تنها روزی چند با آن گذرانیده ولیکن چنین میپنداشتم که قرنهای متمادی بدان مشغول بوده‌ام، ترك گفتم و آهنك سفر کردم.

از عزلتگه خویش بیرون آمدم تا خود را در کلبهٔ تازه‌ای زنده بگور کنم! بیاد آوردم که پیش از این هنگامی‌که آهنك گردش گیتی کرده بودم از کوچکی آن شکوه داشتم، لیکن درآن لحظه کلبه‌ای محقر را برای خود بزرك میپنداشتم!

بمن میگوئید فکری آشفته و طبعی متلون دارم و نمیتوانم مدتی دراز در یك اندیشه و مقصود باقی مانم. بمن میگوئید که همواره با تخیلات بی‌اساسی که بنای‌آسایش‌مرا زیرو رو میکند دمسازم وبا اینهمه بجای‌اینکه ازآنها بگریزم روزبروز بیشتر روی‌بدانها میاورم. افسوس! اگر هم اینهمه‌راست باشدمنظور من این نیست. من فقط در پی گم گشتهٔ ناشناسی هستم که غریزهٔ من به‌تعقیب‌آن وادارم میکند. آیاگناه من‌است که هرچه جستجو میکنم برای هرچیز حدی می‌بینم و برای هر آغاز

انجامی می‌یابم؟

تنهائی مطلق و نزدیکی با طبیعت، بمن حالتی بخشید که تشریح آن تقریباً محال‌است. درکلبه‌ای دور افتاده، بی‌دوست و بی‌خویشاوند و برای اینکه کاملتر گفته باشم بی‌اینکه در ملك پهناور زمین برای‌خود غمخواری شناسم، عمر میگذرانیدم و با اینهمه احساس میکردم که از شادمانیٔ و خرمی بی‌پایانی برخوردار گشته‌ام.

گاه بی‌اراده از جای‌میجستم که درون دلم‌جوئی ازآتش سوزنده جریان‌دارد. زمانی نیزبیجهت فریادهای جانگدازی برمیکشیدم وسکوت عمیق شب راکه گوئی چون من درافکار تیرهٔ خود فرو رفته بود، درهم میشکستم.

در روح اندوهگین من گودالی پدید آمده بود که برای پر کردن آن وسیله‌ای سراغ نداشتم. دیوانه‌وار از کلبهٔ خویش بیرون آمده به‌اعماق دره‌ها سرازیر میشدم وسپس ببالای‌کوه‌ها میدویدم. در تاریکی بی‌پایان شب که بر همه‌جا دامن گسترده بود، جستجوی آتشی میکردم که با آن قلب سرد خویش را حرارتی بخشم و درپی آبی بودم که‌آتش تند درون را باآن فرونشانم.

نمیدانستم چه میخواهم. فقط میدانستم که آنچه راکه میخواهم نمی‌یابم! درمیان‌بادها درآغوش امواج کف‌آلودهٔ رودخانه‌ها جستجوی این مطلوب ناشناس را میکردم ودرهیچ جا بجز شبحی ازآن نمی‌یافتم. در چهرهٔ ستارگان‌آسمان و در معمای شگفت زندگی نیز جز سایه‌ای از آن نمی‌جستم.

این حال آرامش و انقلاب و نرمی و تندی گاه لذتی مخصوص داشت. یك روز در کنار جویباری ایستاده و برامواج سیمگون آن نظر

دوخته بودم. تکیه‌گاه من درخت بیدی بود که برلب آب سربرافراشته بود.دست فرابردم وشاخه‌ای ازآن چیدم. امیدها، اندیشه‌ها و احساسات خویش را بر یکایك از برگهای آن فرو خواندم و سپس آنها را دانه‌دانه در آب افکندم. گوئی بهمراه هربرگی که لحظه‌ای چند در دل امواج زیر و بالا میرفت و سپس برای همیشه ناپدیدمیشد، یکی ازآرزوها وامیدهای من بوادی عدم میشتافت. توانگری که دیده براموال خود دوخته و پیوسته از بیم ربوده شدن آنها بر خویش میلرزد همچون من ازدیدار ماجرائی که بر برگهای محبوبم میگذشت اسیر اندوه نمیگردد. راستی گاه مردمان چه اندازه بکودکان نزدیك میشوند.

بقیهٔ داستان کتاب:

«بالاخره بامید نجات از این تردید به جنگل رفتم. لکن اندوه پائیز بجز افزودن بر دردم تأثیر دیگری نکرد. در مقابل مالیخولیای ناشی از رنج، هیجانهای خاموش و آرزوهای تسکین ناپذیر نتوانستم مقاومت کنم. خواستم به عمر بی‌حاصلم خاتمه دهم و لازم دیدم که پیش از مرگ در بارهٔ ثروتم تدابیری اتخاذ کنم.و مجبور شدم به «آملی» نامه‌ای بنویسم. خودم‌تصور میکردم که موفق شده‌ام اصل موضوع رابخوبی از او پنهان کنم.اما او از اینکه دید درباره مسائلی که تاآنروز هیچگونه اعتنائی نداشتم سؤالی کرده‌ام به تلاش‌افتاد. بجای‌اینکه بمن جواب دهد ناگهان خودش پیش من‌آمد.وجود عزیز اوبسادگی مرا ازتصمیم منصرف کرد. ولی پس‌از مدت‌کمی خواهرم‌را اندیشناك‌و مضطرب دیدم. بالاخره روزی هنگام صبح او را در اطاقش نیافتم و دیدم کاغذی نوشته و بمن اطلاع داده است که از من جدا میشود و تصمیم دارد درکلیسائی‌تارك‌دنیا شود،اواز افراط محبت بین من‌و خودش ترسیده و بخداوند پناه برده بود. بیهوده‌کوشیدم‌که اورا ازکلیسا بیرون بیاورم‌و چون موفق نشدم در میان‌یأس ونومیدی‌به‌آمریکا

مسافرت‌کردم. اکنون خبر یافته‌ام که آملی هنگام معالجهٔ عده‌ای از رفقای خودکه دچار بیماری‌مسری شده بودند،خود نیز مریض شده و در گذشته است.»

«باباسوئل» که این داستان را گوش میکند، بالاخره لب بسخن میگشاید ومیگویدکه تخیلات واهی وغرور مشئومی«رنه» رابچنین روزی انداخته است.

رئالیسم

Réalisme

رومانتیسم، ازیك‌لحاظ، همان‌راهی‌را می‌رفت‌که درآینده رئالیسم می‌بایست با ثبات واستحکام درآن قدم نهد: یعنی بجای تشریح دنیای مجردی که اشکال و رنگهایش در پشت پرده‌ای از قواعـد محدود و عرف ادبی درهم ریخته باشد دنیائی را تصویر می‌کردکه دارای اشکال ورنگهای واقعی بود وازگذشتهٔ تاریخی یا دورهٔ معاصر الهام می‌گرفت. ولی در راه رسیدن به اوج این هدف دو مانع وجود داشت: نخست جنبهٔ «درونی» رومانتیسم و دخالت احساسات خود نویسنده درتجسم‌دنیای خارج، دوم تسلط تخیل برواقعیت وتحت‌الشعاع قرار دادن آن. رئالیسم این دوجنبهٔ مکتب رومانتیك رادرهم‌شکسته وبدورانداخته است. یعنی‌رئالیسم را باید پیروزی حقیقت واقع برتخیل و هیجان شمرد. این مکتب ادبی بیشتر از این لحاظ حائز اهمیت است که مکتب‌های متعدد بعدی نتوانسته است از قدر و اعتبارآن بکاهد و بنای رمان‌نویسی جدید و ادبیات امروز جهان برروی آن نهاده شده است.

رومانتیسم اجتماعی

ازسال ۱۸۱۵تا ۱۸۵۰ دراطراف نویسندگان رومانتیك عدهٔ زیادی فیلسوف وجامعه‌شناس و مورخ و منتقد وجود داشتند که اغلب تمایلات رومانتیك‌ها را تأیید میکردند، ولی گاهگاه نظریاتی اظهار میداشتند که بکلی با عقاید رومانتیك‌ها مخالف بود. حتی بعضی از آنها، بخصوص رمان نویسها، از رومانتیسم کناره‌گیری می کردند و طوری می‌نوشتند که گوئی ازچنین مکتبی خبر ندارند.

در این میان رومانتیسم احساساتی خود به خود شکست می‌خورد وورمانتیسم اجتماعی رواج می‌یافت. زیرا پس‌ازسقوط امپراطوری ناپلئون، بعضی از نویسندگان می‌خواستند کاری‌کنند که بتوانند نظام اجتماعی را تغییر دهند. اغلب این نویسندگان رومانتیك بودند ولی فرق آنها با رومانتیك‌های احساساتی این بود که «فرد» را بر «جمع» ترجیح نمیدادند. برعکس همهٔ آنها یا سوسیالیست و یا متمایل به سوسیالیسم بودند و عقیده داشتند که بی‌نظمی‌های اجتماعی از این‌رو تولید می‌شود که اقلیت کوچکی ثروت کشوررا دردست خود جمع می کندوباکثریت مردم‌اجحاف روا میدارد. می گفتند دریك اجتماع خوب ومنظم، وظیفهٔ دولت اینست که تساوی مالکیت و ثروت را حفظ کند. ولی این عده، اغلب رومانتیك بودند زیرا می‌خواستند اجتماع آینده را نه بشیوهٔ علمی وعملی، بلکه ازروی تخیلات خود بنیاد نهند.

امااصول موضوعهٔ این‌صاحب نظران‌همیشه جنبهٔ رومانتیك

نداشت واحیاناً از لحاظی واجد جنبه‌های رئالیستی نیزبود. نظام‌های اجتماعی که متفکران آن‌زمان درآثار خود وصف می کردند با هم فرق بسیارداشت، با اینهمه اغلب ناقص یا تخیلی‌وغیرعملی بود. گذشته ازآن هیچیك ازاین نویسندگان رئالیست نبودند، ولی تحقیق دربارهٔ مسائل زندگی و داوری دربارهٔ آن وآشنائی به‌طرز تفکر آزاد باعث می‌شدکه دیگر، نویسندگان دنیا را ازپشت پردهٔ اوهام وتخیلات تماشا نکنند بلکه‌بکوشند تا واقعیات زندگی را، مربوط بهر طبقه‌ای از مردم و هرمحیطی که باشد، تشریح و تبیین نمایند.

تأثیر بالزاك در این زمان بالزاك با نوشتن دورهٔ آثارخود تحت عنوان «کمدی انسانی» قدم تازه‌ای در عالم ادب برداشت و با اینکه قصد تشکیل مکتب نداشت وتئوری نویس نبود، پیشوای مسلم نویسندگان رئالیست شد. بالزاك نیزدر همان اجتماعی میزیست که نویسندگان رومانتیك را در آغوش خود پرورده‌بود، اما این نویسنده به جای‌اینکه خود را تسلیم‌تخیل وحسرت سازد و دچار بیماری قرن شود و برای انصراف از فکر محیط خویش‌دست‌بدامن گذشتگان زند وبه‌قرون وسطی پناه برد، اجتماع خود را با همهٔ مشخصات و اسرارش و با همه صفات و عادات و نیکی وبدیهائی که درآن بود درآثار خویش نشان داد. آنچه‌را که تا آنروز نویسندگان‌رومانتیك ازآن غافل بودند، یعنی تأثیر و نفوذ پول را دراجتماع آن زمان بیان کرد. در مقدمهٔ می

صفحه‌ای داستان «دختر زرین چشم» پاریس را با طبقات مختلف مردمش نشان‌داد ونوشت: «این‌مردم یا زر می‌خواهند یا خوشی!» وگفت: «در پاریس عشق هوسی است و کینه چیز بیهوده‌ای. در آنجا انسان قوم وخویشی به جز اسکناسِ هزار فرانکی و دوستی به‌جز بانك رهنی ندارد.»

بالزاك میدانست که آنچه نویسندگان و شاعران رومانتیك تا آن روز گفته‌اند دیگر بکار نمی‌آید. در سال ۱۸۴۰ در مقدمهٔ «صحنه‌هائی از زندگی خصوصی» تذکر داد که در نوشته‌های رومانتیك: «همهٔ ترکیبات ممکن تمام شده و همهٔ اشکال آن کهنه و فرسوده گردیده است.» و نشان داد که کار رمان نویس در این دوره چیزدیگری‌است: باید جامعهٔ خود را تشریح کندو «تیپ»های موجود دراین جامعه را نشان دهد؛ وگفت که کار نویسنده ازیك لحاظ شباهت زیادی به کار «مورخ» دارد و در حقیقت نویسنده «مورخ عادات و اخلاق» مردم و اجتماع خویش است. اگر نوع معینی از جانوران‌را در دونقطه‌ای که دارای آب وهوای متفاوت است در نظر بگیریم جانوران یکی ازآن دو نقطه، تحت تأثیرآب و هوای آن نقطه،رفتار و مشخصات بخصوص پیدا می کنند. بشر نیز مولود اجتماع خویش است و همان تأثیری‌را که آب وهوای گوناگون در جانوران به جا می‌گذارد، اجتماعات مختلف در افراد بشردارد. اماطبعاً چون بشربسادگی جانوران نیست ودارای عقل وهوش است این‌تأثیرات نیز دراو عمیق‌تر و پیچیده‌تر است،

و نویسنده نقاشی است که چهرهٔ روح افراد جوامع گوناگون و طبقات مختلف این جوامع را تصویر می کند. در این مورد «بالزاك» درمقدمهٔ «کمدی انسانی» چنین می‌نویسد:

«با تنظیم سیاههٔ معایب و فضائل و با ذکر آنچه زائیدهٔ هوسها و عشقها است و با تحقیق دربارهٔ مشخصات اخلاقی و با انتخاب حوادث اساسی جامعه و با تشکیل تیپ‌ها بوسیلهٔ صفات و مشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مورخان از آن غافل بوده‌اند: یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه!»

در نظر بالزاك زندگی عبارت از «توده‌ای حوادث و مسائل کوچك» است که رمان نویس باید آنها را «تاحد لزوم» (ایده‌آل) بزرگ کند و از میان این حوادث، آنچه را که می‌تواند عناصر داستان او باشد انتخاب کند. همچنین باید قهرمان‌هائی برای داستان خود برگزیند که بتوانند نمونه‌ای برای نظایر خود باشند. وانتخاب و آفریدن چنین نمونه‌هائی است که **تیپیزاسیون Typisation** خوانده می‌شود. چنین پرسوناژی بافرد عادی و معمولی فرق بسیار دارد، مانند **سزار بیروتو César Birotteau** یا **وترن Vautrin** که بالاتر از اشخاص عادی هستند. اما بالزاك «حقیقت در طبیعت» را از «حقیقت در ادبیات» جدا می کند. اولی گاهی چنان تکان‌دهنده و خشن است که نمی‌توان دریك اثر ادبی واردش کرد وخواننده را ناراحت‌نساخت، پس نویسنده باید برای آفریدن «تیپ» دلخواه خویش حقیقت را از چند نمونهٔ واقعی و زنده بگیرد و با ذوق و

هنری که دارد آنها را درهم آمیزد و «تیپ» کمال مطلوب خودرا بسازد.

اینها مسائلی بود که بالزاك درلابلای صفحات آثار خویش مطرح کرد وبه‌این ترتیب شالودهٔ رمان‌نویسی جدید رادر ادبیات اروپا ریخت. البته بالزاك این فرصت را نیافت که عقاید خود را به صورت قواعد و قوانین و اصول مکتب تنظیم کند و از خود باقی‌گذارد، اما تحقیقاتی که بعدها بعمل‌آمد نشان داد که کاراو به‌مراتب از کار هرکس دیگری که قوانین وقواعدی برای‌ادبیات وضع‌کند بیشتر بوده است.

نبرد رئالیسم

نکتهٔ جالبی که باید در اینجا تذکر داده شود اینست که رئالیسم، در وهلهٔ نخست عکس‌العملی بودکه برضدجریان «هنر برای هنر» بوجود آمد، (هنربرای هنر را درفصل‌دیگری‌به تفصیل شرح‌خواهیم داد) اما نبرد رئالیسم نخست درعرصهٔ ادبیات درنگرفت، بلکه این‌نبرد در میدان نقاشی بوقوع پیوست. پیشوای رئالیسم درنقاشی **گوستاو کوربه** Custave Courbet (۱۸۱۹ ـ ۱۸۷۷) بودکه می‌گفت: «هدف هنربرای هنر، بیهوده و پوچ است.» کوربه، که آثارش را در نمایشگاههای نقاشی رومانتیك تحقیر می‌کردند، به دفاع از خود برخاست و با تأسیس نمایشگاهی ازآثار خود، دست بمبارزه با رقیبان زد. این مبارزهٔ پرسروصدا، که از سال ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۰ ادامه داشت، به پیروزی کوربه منجر شد واو توانست افکار عمومی را بسوی خود

جلب کند. این پیروزی درعرصهٔ ادبیات نیزمؤثر افتاد وکمك مهمی به نویسندگان رئالیست کرد.

رئالیسم بعنوان مکتب ادبی، پیش ازهرجای دیگر، درفرانسه بمیان آمد، اما پایه گذاران مکتب ادبی رئالیسم نویسندگان بزرگی که امروزه ما می‌شناسیم نبودند، بلکه نویسندگان متوسطی بودندکه اکنون چندان شهرتی ندارند. این نویسندگان عبارت بودند از **شانفلوری** Champfleury و **مورژه** Murger و **دورانتی** Duranty.

نام رئالیسم و قواعد مکتب آن را نخست «شانفلوری» در اولین نوشته‌های خود بتاریخ ۱۸۴۳ بمیان آورد. در «مانیفست رئالیسم» چنین نوشت: «عنوان «رئالیست» به‌من نسبت داده می‌شود، همانطوری که عنوان «رومانتیك» را به نویسندگان وشاعران سال ۱۸۳۰ اطلاق می‌کنند.»

«شانفلوری» همهٔ اشکال وانواع نویسندگی‌راکه تاآن‌زمان وجود داشت انکار کرد، آنان را که رمان را به ادعانامه مبدل ساخته بودند بباد سرزنش گرفت، به نویسندگانی از قبیل **اوژن‌سو** و**آلکساندردوما** که به واقعیات زندگی بی‌اعتنا بودند وخودراتسلیم تخیلات بی‌پایان میساختند، حمله‌کرد، رمانهای شاعرانه به«سبك ژرژسان»را هم بسبب لحن احساساتی‌شدید وسبك تصنعی‌نفی‌کرد.

دراین‌میان‌فقط روش«بالزاك» رامی‌پسندید وچنین‌می‌گفت: «دانستن برای توانستن! اینست عقیدهٔ من! توانائی بیان آداب و اخلاق وعقایدوقیافهٔ اجتماعی که درآن زندگی می‌کنیم. خلاصه،

ایجاد هنری زنده! اینست هدف من.» ومی افزود: «مکتبها رادوست ندارم سبک ها را دوست ندارم وقراردادهای قبلی را دوست ندارم، برای من مشکل است که خود را درچهار دیواری کلیسای رئالیسم محبوس کنم، من در «هنر» چیزی بجز «صمیمیت» نمی شناسم.»

درسال ۱۸۵۲، اصول عقاید خود را بصورت قطعی تری مطرح کرد و گفت که رمان نویس قبلا باید وضع خارجی افرادرا مطالعه کند، چیزهای متعددی ازآنها بپرسد و به جوابهاشان توجه کند، در عاداتشان دقیق شود، از همسایه‌هاشان تحقیقاتی بعمل آورد، سپس همهٔ این اسناد و مدارك را با سلیقه وروش خویش خلاصه کند و در نوشتن داستان مورد استفاده قرار دهد. به این ترتیب کار نویسنده به صورت نوعی تند نویسی و عکس برداری از جهات مختلف در می آید. و هرگونه تخیل و تفنن از میان میرود.

«شانفلوری» و رفیق و پیرواو «دورانتی» که به مخالفت با رومانتیسم برخاسته بودند، صحنه‌هائی از زندگی خورده بورژواها ومردم عادی را انتخاب کردند و در آثار خود توصیف نمودند. ازاین نویسندگان «دورانتی» بیشتر به زندگانی اجتماعی وبه‌عرف و عادات مردم توجه داشت و می کوشید که هنر او برای اجتماع مفید واقع شود. «دورانتی» مجله‌ای نیزبنام «رئالیسم» منتشرساخت و درآن **پارناسین‌ها** را بشدت مورد حمله قرار داد. «دورانتی» و همکارانش حملات شدیدی هم به رومانتیك‌ها می کردند: «هوگو» را «غول» و«موسه» را «سایهٔ دون ژوان» و«گوتیه» را «پیرمردخسته

از ساده‌لوحی» می‌نامیدند. می گفتند: «شاعران پست‌ترین دلقك‌های دنیا هستند» از شعر بشدت متنفر بودند بطوریکه «دورانتی» به شوخی یك طرح قانونی مرکب ازچند ماده نوشت مبنی براینکه هرکس شعربگوید محکوم به اعدام خواهد شد.

مجلهٔ رئالیسم پس‌از پنج ماه تعطیل شد، اما تعطیل آن مبارزهٔ رئالیست‌ها را تخفیف نداد و «دورانتی» در مقاله‌ای که به‌مناسبت تعطیل آن انتشار داد، نوشت: «رئالیسم مرد، زنده‌باد رئالیسم!»

این نویسندگان گذشته از قواعدی که برای رئالیسم بیان داشتند و تئوریهائی که نوشتند بفکر ایجادآثار رئالیستی نیزافتادند و رمانهائی نوشتند که هیچکدام ارزش و اعتباری پیدا نکرد. مخصوصاً «شانفلوری» اصرار داشت که قدم برجای پای بالزاك بگذارد. **برونتیر** Brunetière سخن‌سنج معروف‌فرانسوی معتقداست که «او مردی شجاع اما عامی بود، بالزاك را صمیمانه می‌ستود اما آنچه از کمدی انسانی توانسته بود بشناسد، تقلید مسخره‌ای بیش نبود و آنچه از آثار بالزاك بنظرش مهم جلوه می‌کرد وجود خرده بورژواها و پیردخترها بود.»

آنچه در بارهٔ این نویسندگان باید گفت اینست که اینان نویسندگان درجه اول نبودند، اما وجود هردو در رشد و پیشرفت نهضت ادبی آن عصر تأثیر زیادی داشت و مسلماً بی وجود آنها، نهضت رئالیستی چنان شدت و حدتی نمی‌یافت وبه آن سرعت به حدکمال نمی‌رسید. تا آن زمان‌در مورد **بالزاك** و **استاندال** نظریه-

های مختلفی حکمفرما بود. «بالزاك» دوست رومانتیك‌ها بود و آنها را به باد تمسخر می گرفت، با اینحال در آثار «استاندال» تخیلاتی که بی شباهت به تخیلات رومانتیك‌ها نبود دیده می‌شد. عده‌ای «بالزاك» را بزرگترین نویسندهٔ رومانتیك می‌شمردند و آثار استاندال را نمی‌توانستند از آثار رومانتیك‌ها تفکیك کنند. اما به دنبال نبرد رئالیسم و تجلیل «شانفلوری» از بالزاك، سخن‌سنجان بزرگی چون سنت بوو Sainte-Beuve و تن Taine نیز آثار «استاندال» و «بالزاك» را ستودند و رئالیسم آنها را تشریح و توجیه کردند. خود این سخن سنجان نیز دربرابر کسانی که از رومانتیك‌ها و کلاسیك‌ها دفاع می کردند، جانب «واقعیت» را گرفتند و رئالیسم برای آنها به‌صورت مکتب ادبی برگزیده درآمد.

تحول ادبیات

تضادی را که رئالیسم با رومانتیسم دارد، باید قبل از اینکه به تحلیل هرگونه تمایلات و مفاهیم بپردازیم، در مشخص‌ترین صورت ادبیات جستجو کنیم: درجه‌بندی انواع ادبی درهم میریزد و طبیعت هریك از آنها دستخوش تحولات مهمی می‌شود. و نیز همراه با ادبیات، برداشتی هم که از نویسنده وجود دارد تغییر می کند.

درهر عصری یکی از انواع ادبی نوع غالب و برگزیده شمرده می‌شود، رومانتیسم دوران شعر بود همانطور که قرن هفدهم قرن تراژدی بود و قرن هیجدهم قرن نثر اندیشه. اهمیت رمان رومانتیك روشن است اما این رمان چه راز گوئی غنائی باشد، چه نماد یا

آفرینش یك دنیای خیالی، در هر حال بیشتر به عالم شعر وابسته است.

پایان رومانتیسم همزمان است با زوال نیروهای شاعرانه. **تئوفیل گوتیه** درسال ۱۸۶۷ گفت: «ذوق زمان ازشعر روگردان‌شده است.» مشخص‌ترین شاعران‌عصر، به دنبال زمینه‌های غیرشخصی، روایتی، تحلیلی ویا فلسفی‌رفتند. اثر **رابرت براونینگ** R. Browning نوعی معماری روشنفکری‌است که حاکی از علاقه‌ای تقریباً علمی به آگاهی است. Enoc Arden اثر **تنی‌سن** Tennyson یك سرگذشت است. اشعار **اشپیتلر** Spitteler آلمانی‌روایات‌حماسی است. برای **کاردوچی** Carducci ایتالیائی، طبیعت واقعیت زیبائی است‌که باید تحلیل شود و تاریخ موضوع شاعرانهٔ مهمی است. دیگران برای شعربیش‌از اینکه جنبهٔ فلسفی‌قائل‌باشند مأموریت مدنی‌یااجتماعی قائل شدند. «آلکساندر پوشکین» وقتی سخن از «هنر برای مردم» بمیان می‌آید با جملهٔ معروف «نکراسف» پاسخ میدهد: «تو می‌توانی شاعر نباشی - اما باید شهروندباشی.» برای عدهٔدیگری از هنرمندان این دوران، از قبیل تئوفیل گوتیه وطرفداران هنربرای هنر شاعری یك‌اشتغال‌صنعتگرانه است وشعریك اثرجواهرسازی. با وجود این درتمام این جریانها هدف، دادن جهت عینی به شعر است. اما با جدا کردن شعر از هیجانها و سرابهای درون باید گفت‌که آنرا ازخودش جدا می‌کنیم. چند نفر از شاعران دوران رئالیست هرقدرکه بزرگ‌باشندچهره تعلیماتی، روایتی، یااخلاقی

شعرشان مارا ازآنها جدا می کند ومی‌توان باین نتیجه رسید که در مرحلهٔ میان رومانتیسم وسمبولیسم، شعرمدتی درخواب بوده‌است.

عصر رئالیست یك عصر انتقادی است. دربرابر برتری حساسیت ذهنی و نیروی تخیل، با سلاح آگاهی روشن بینانه به مقابله بر-می‌خیزد. **نیچه** عصر خودش را عصر «ارادهٔ نامحدود رسیدن به آگاهی» می‌نامد. **تن** فیلسوف فرانسوی علیه «رویا و تجرید» قیام می کند و **رنان** Renan نویسنده‌را نظیر فیلسوف ودانشمند می‌داند و می گوید: «وقتیکه نویسنده بتواند آنچه را که قطعی است قطعی بشمارد، آنچه را که محتمل است محتمل بداند و آنچه را که ممکن است ممکن بخواند، باید وجدانش راحت باشد.» و باید گفت که زمینهٔ اصلی اندیشهٔ این دوران را این فیلسوفان و نویسندگان با آثاری در انتقاد، تاریخ ومسائل دیگرفراهم ساختند: «اصل انواع» **داروین**، «دروس فلسفهٔ اثباتی» **اگوست کنت** A. Comte، «نخستین اصول» **اسپنسر** Spencer، «پرت رویال» **سنت بوو**، درشمار این آثار بود.

با وجود این درنظام آفرینش ادبی، تقدم رمان تردیدناپذیر است. دوران رومانتیك، چند رمان نویس بخود دیده بود، اما سالهای ۱۸۵۰ تا ۱۸۹۰ درادبیات غرب، عصررمان است. چه‌از نظرکیفی وچه ازنظر کمی رمان در درجه اول اهمیت قرار دارد.

رئالیسم وبرون گرائی

رئالیسم در درجهٔ اول بصورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رومانتیسم یا توجهی به‌آن نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. دراین دوران سلطهٔ علم و

فلسفهٔ اثباتی (Positivisme) رمان نمی‌تواند وجود خود را توجیه کند مگر با کنار گذاشتن وهم و خیال و توسل به مشاهده. **فلوبر** می‌گوید: «رمان باید همان روش علم را برای خود برگزیند.» و **تن** می‌گوید: «امروز از رمان تا انتقاد و از انتقاد تا رمان فاصلهٔ زیادی نیست. هر دو تحقیق و مطالعه‌ای در بارهٔ انسان هستند.» همهٔ آن چیزهائی که در رومانتیسم، چیزی غیر واقعی را جایگزین واقعیت می‌کرد: (از قبیل ماوراالطبیعه، فانتزی، رویا، افسانه، جهان فرشتگان، جادو و اشباح) حق ورود به قلمرو رئالیسم ندارند.

البته توجه به سرزمین‌های دیگر و به زمان‌های دیگر (سفر در مکان و سفر در زمان) که از مشخصات رومانتیسم بود، هیچکدام از ادبیات رئالیستی حذف نشده‌اند. اما جای خیالبافی دربارهٔ سرزمین‌های دور دست را سفر واقعی و مشاهدهٔ آن سرزمین‌ها گرفته است: فلوبر پیش از نوشتن «سالامبو» به «تونس» سفر می‌کند. وطبعاً چون سفر در داخل هر کشور آسانتر از سفر به کشورهای دوردست است رمان‌های نویسندگان رئالیست بیشتر شرح و تحلیل شهرها و محله‌های سرزمین خودشان را در بردارد. (بعنوان مثال، نورماندی در آثار **فلوبر** و **موپاسان**، «بری» در آثار **ژرژسان**، استکهلم در آثار **استریندبرگ** «سیسیل» در آثار **ورگا** و رومانی، در آثار **امنیسکو** جای مهمی را اشغال کرده‌اند).

و تاریخ نیز الهام بخش آثار رئالیستی متعددی است. از سالامبوی فلوبر گرفته تا رمان‌های «هنریك سینکویچ» که لهستان

بین سالهای ۱۶۴۸ و ۱۶۷۲ را بازسازی می کند. اما رمان نویس رئالیست تاریخ را هم زمینه‌ای برای آگاهی‌های دقیق تلقی‌می کند نه سرچشمه‌ای برای خیالبافی. از اینرو گذشته‌ای که در آثار رئالیستی مطرح می‌شود بیشتر گذشتهٔ نزدیك جامعه‌ای است که‌خود نویسنده متعلق به آن است. **شانفلوری** در سال ۱۸۷۲ رئالیسم را چنین تعریف می کند: «انسان امروز، در تمدن جدید.» و در سال ۱۸۸۷ **موپاسان** صورت دیگری از این تعریف را می‌آورد: «کشف وارائهٔ آنچه انسان معاصرواقعاً هست.» خلاصه اینکه نبوغ‌نویسندهٔ رئالیست در خیالبافی و آفریدن نیست، بلکه در مشاهده و دیدن است.

نمی‌توان رومانتیسم ورئالیسم‌را بعنوان‌دومکتب«غیرواقعی» و«واقعی» در برابرهم قرارداد. رومانتیسم‌جهان محسوس راکشف کرده‌است‌ودرواقع، سرآغازی برای رئالیسم‌است. اما رومانتیسم وقتیکه واقعیت را در بر می گیرد، با شتاب و با ذهنیت به آن می‌پردازد. رئالیسم همانسان جایگزین رومانتیسم می‌شود که تجزیه و تحلیل‌جای ترکیب‌رامی گیردو کشف وجستجوی دقیق جانشین‌الهام یکپارچه می‌شود. رئالیسم طرفدار تشریح جزئیات است. وقتی بالزاك می‌نویسد: «تنها تشریح جزئیات می‌تواند به‌آثاری‌که با بی‌دقتی«رمان» خوانده شده‌اند ارزش‌لازم را بدهد.» ووقتی‌استاندال از«حادثهٔ کوچك واقعی» حرف می‌زند، در واقع هردو از رئالیسم خبرمی دهند. «واترلو»ی‌هوگودر«بینوایان»رومانتیك‌است‌وواترلوی

«استاندال» در «صومعهٔ پارم» رئالیستی است.

این طرفداری از آگاهی عینی و دقیق که بررئالیسم غربی حکمفرما است زائیدهٔ شرائط فکری واجتماعی خاصی است. عصر، عصرعلم وفن است. همه متفکران بزرگ زمان می کوشندبه روش آگاهی و روش عمل دقیقی دست یابند: شناختن دنیا برای تغییر دادن آن. دربارهٔ این شناخت و نتیجهٔ این آگاهی‌ها هم به‌هیچوجه خیالبافی و پناه بردن به عالم رویا جایز نیست. علوم، روشهای دقیق‌خودرا دارند. وقوانینی که درزمینهٔ واقعیت‌بدست آمده است- ازقبیل مفیدبودن، تحول، انتخاب طبیعی ومبارزهٔ طبقاتی - درعین حال‌که بما امکان عمل‌دربارهٔ دنیا می‌دهند، مارا ازاینکه درخارج ازحدودآنها اقدام‌کنیم‌منع می کنند وبه‌یك‌پذیرش عمقی‌مجبورمان می‌سازند.

این‌نیز درست نیست که بگوئیم عصررئالیست بعداز دوران رومانتیك، بدبینی سرخورده‌ای است که بدنبال یك دوره امید و ایمان آمده است.

تیبوده Thibaudet منتقدوفیلسوف‌فرانسوی رمان رئالیستی‌را فرونشستن‌یك هیجان‌می‌خواند. رئالیسم را نتیجهٔ نوعی‌سرخوردگی می‌شمارند که بدنبال سال ۱۸۴۸ و زایل شدن رویاهای بزرگ حاصل شده است. البته شکی‌دراین نیست‌که نوعی بدبینی‌رئالیستی وجود دارد. «رنان» می‌گوید که حقیقت اندوهبار است و «نیچه» حقیقت را مرگبار می‌خواند. رومانتیسم فرانسه با«نبوغ مسیحیت»

اثرشاتوبریان آغاز می‌شود که بیانگر ایمان است اما پاسخ رئالیسم به این دوران، اثر انتقادی «تاریخ منابع مسیحیت» اثر «رنان» است که برشك و تردید مبتنی است. در برابر خوشبینی سیاسی ویکتورهوگو و لامارتین، نیهیلیسم اجتماعی «فلوبر» و دیگران بمیان می‌آید. اما عکس قضیه هم می‌تواند صادق باشد. آیارومانتیسم در موارد متعددی حاکی از نومیدی و سرخوردگی نیست؟ از نظر داستایوسکی انسان رومانتیك کسی است که برباطل بودن ارزشهای قرن هیجدهم پی برده است، ارزشهائی که در آن قرن، برضدارزش‌های سنتی کلاسیك علم شده بود. بنظر داستایوسکی رسالت قرن او اینست که با ایمان (مذهبی و اجتماعی) نوساخته‌ای با اندوه فردی که بایرون و لرمانتوف بیانگر آنند مقابله کند.

ادبیات رئالیستی طبعاً موضوع خودرا جامعهٔ معاصروساخت ومسائل آن قرار می‌دهد: یعنی چنین جامعه‌ای وجود دارد و اثر ادبی را مجبور می‌سازد که به بیان و تحلیل آن بپردازد. ادبیات رومانتیك ادبیات اشرافی وفردی بود، خوانندگان ثابت ومشخصی نداشت. اما در اواسط قرن نوزدهم جامعهٔ همرنگی متشکل شد. بورژوازی بطورقاطع جای اشرافیت‌را گرفت واداره نهضت صنعتی را بدست گرفت وهم این طبقه بود که کتاب می‌خرید و می‌خواندو موفقیت نمایشنامه‌ها را در تئاترها تضمین می‌کرد. دنیای معاصر زمینهٔ آثار ادبی‌بود، اما طبعاً این‌آثار به لودادن نقاط ضعف همین جامعه می‌پرداخت وارزشهای جا افتادهٔ آن‌را بباد انتقادمی گرفت.

برجسته‌ترین آثار ادبی حاکی از مخالفت بودند. کینه نسبت به بورژوازی برای « فلوبر » و برادران **گنکور** Goncourt دلیل زندگی است **ایبسن** ، **استریندبرگ** ، **تورگنیف** و **تولستوی** در آثارشان بورژوازی عصرخودرا متهم می کنند. یابهتربگوئیم خودبورژوازی است که نقاط ضعف خودرا برملا می‌سازد. کتاب «سرمایه» و یا «سرگذشتهای یك شکارچی» را کارگران و زحمتکشان ننوشته‌اند. ادبیات اجتماعی، اصلاح طلب یا انقلابی، حاصل کارنویسندگان بورژوا است. همچنین «رمان‌عامیانه» که دراواخر دوران رومانتیك ظهور کرده است: از قبیل پاورقی‌های «اوژن‌سو»، «هوگو»، «دیکنز»، «بالزاك»، ازمردم و برای مردم حرف میزنند. ونیز برای بورژوازی عصرشان ازمردم کوچه وبازار ازاعماق اجتماع لندن وپاریس حرف میزنند ودرواقع با کشف و شناساندن تیره روزی‌های موجود، بورژوازی را در برابر مسئولیت‌های خود قرار می‌دهند.

فلوبرورئالیسم

بزرگترین نویسندهٔ رئالیست در این دوره **گوستاو فلوبر** است وشاهکاراو مادام بوواری Madame Bovary کتاب مقدس رئالیسم شمرده می‌شود. موضوع این کتاب داستانی است که واقعاً درفرانسه اتفاق افتاده وقهرمانان آن آدمهای طبیعی وعادی‌هستندکه هیچگونه تخیلی در آفریدن آنها دخالت نداشته است. از شروع نخستین صفحات کتاب قدرت نویسنده درمشاهده وثبت‌حقایق زندگی به چشم می خورد. در«مادام

بوواری» هیچ چیزخیالی و غیرعادی دیده نمی‌شود.

فلوبر قهرمانان خودرا، مانندمثالهای واقعی‌شان دراجتماع، زندگی بخشیده وسپس آنهارا تا دم‌مرگ همراهی کرده است. اما اوهم مانند بالزاك عقاید خودراهرگز بصورت‌اصول قاطع‌وقاعده وقانون بیان‌نکرده است. باوجود این‌باید گفت که هیچ‌نویسنده‌ای دربارهٔ شرائط آفرینندگی رمان باندازهٔ او اندیشه نکرده و مغز خودرانکاویده‌است. مکاتبات او که‌بسیارفراوان‌ومتعدداست آکنده است ازملاحظاتی، چه دربارهٔ شرائط کارآفریدهٔ خود او وتنظیم و بازنویسی آثارش، وچه دربارهٔ شرائط کلی هنررمان نویسی.

فلوبربعنوان عکس‌العمل‌دربرابر تمایلاتی‌که بعدازسال ۱۸۵۰ در ادبیات پیدا شده بود، این نکته را که رمان باید شامل هدف اخلاقی روشن باشدویا ازیك تزسیاسی یا اجتماعی ویا مذهبی‌مایه بگیرد انکارمی‌کند. همانطورکه «بودلر» و «پارناسین‌ها» گفته‌اند، رمان بعنوان یك‌نوع ادبی، درست‌مانند نقاشی، موسیقی ویا شعر به‌عالم هنرتعلق دارد. ازاین‌نظر، کیفیت‌بیان باید اولین مسئلهٔ مورد توجه رمان‌نویس باشد. فلوبرمی‌گوید:

به‌کسانی‌که درنوشتن‌سبك نیکوئی دارند ایراد می‌گیرندکه فکراصلی و هدف اخلاقی را نادیده گرفته‌اند، چنانکه گوئی هدف پزشك بهبودی بخشیدن، هدف نقاش تصویرکردن وهدف بلبل‌خواندن نیست‌و باین ترتیب هدف هنر نیز پیش از هرچیزی زیبائی نیست...

رمان نویسی‌که رمان را درخدمت یك «تز» قرار میدهد، نه تنها به رسالت هنرمند خیانت می‌کند، بلکه هنر را تنزل می‌دهد و

مبتذل می‌سازد ودانسته ویا ندانسته، آن‌را بجای اینکه خود «هدف» باشد بصورت «وسیله» درمیاورد: وسیله‌ای پر سود برای هدفی که اغلب نفعی درآن دارد:

وکیل مآبی درهمه‌جا ریشه کرده‌است، حرص نطق کردن، دادسخن‌دادن ودفاع کردن؛ الهه هنرسکوئی برای بالا رفتن هزاران حرص وآز می‌شود... آه، ای «اولمپ» بیچاره، آنها حاضرند که قلهٔ ترا به مزرعهٔ سیب زمینی‌تبدیل کنند.[۱]

آیا منظور فلوبر اینست که رمان باید هرگونه ایدآل اخلاقی را نادیده بگیرد؟ نه، بهیچوجه، زیرا اگر نویسنده به زیبائی هنری دست بیابد، ازهمین طریق به‌زیبائی اخلاقی نیزخواهد رسید وباین ترتیب مفید ومؤثر خواهدبود:

پس‌هنرنیز مانندطبیعت براثرعلوو عظمت باالقوه‌اش، اخلاقی ومفید خواهد بود. کمال مطلوب چون خورشیدی‌است‌که همهٔ آلودگیهای زمین‌را جذب می‌کند و می‌خشکاند!

گذشته ازاینها، زیبائی اندیشه، اززیبائی قالب‌جدائی‌ناپذیر است. این‌نکته را برای نخستین‌بار «بوفون»[۲] با کمال وضوح بیان کرد وگفت: «سبک‌عبارت است‌ازنظم وحرکتی‌که انسان‌به اندیشه‌های خود میدهد.» آنچه مردم بنا به عادت به دو قسمت «قالب» و «محتوی» تقسیم می‌کنند درواقع چیزواحدی بیش‌نیست، و «قالب» و «محتوی» دودیدگاه مختلف وکیفیات یك‌جوهر واحدهستند:

شاعر فرمالیست! چرا پیاپی می‌گوئی‌که من زرق وبرق و زرو زیوررا دوست‌دارم؟ اینها کلمات دهن پرکن و توخالی هستند که سود جویان نثار

۱. ازنامهٔ فلوبر به‌لوئیزکوله L. Colet بتاریخ ۱۸ سپتامبر ۱۸۴۶
2. Buffon

هنرمندان واقعی می‌کنند. من، تا زمانیکه‌کسی‌نتوانسته است درجمله‌ای قالب ومحتوی را ازهم جداکند وآنهارا جداجدا بمن نشان‌بدهد، در این‌عقیده‌ام پایدار خواهم بودکه این دوکلمه کلماتی بی‌معنی هستند. هیچ اندیشهٔ زیبائی بدون قالب زیبا و هیچ قالب زیبائی بدون اندیشهٔ زیبا وجود ندارد.

بدینسان درنظر فلوبر، رمان نویس دردرجهٔ اول، هنرمندی است که هدفش ایجاد یك اثر هنری کامل است. اما این کمال بدست نمی‌آیدمگراینکه نویسنده همانطورکه دربارهٔ مسائل‌مختلف، افکار پراکنده‌ای را که دارد از مغزش دور می‌کند، عکس‌العمل‌های احساساتی و هیجانات شخصی خود راهم ازخود دور کند. رمان نویس باید اثر «غیر شخصی» بوجود بیاورد. از این نظر هیچ کسی باندازهٔ یك رمان‌نویس باشاعر غنائی فرق ندارد.

تومتأسف خواهی‌شد ازاینکه ترانهٔ خودت‌را سرداده‌ای. این‌کار ممکن است یکبار، دریك فریاد، نتیجه بخش باشد، اما هرمایه تغزلی‌که مثلا بایرون داشته باشد، شکسپیر باسبك غیرشخصی فوق بشری‌اش او را درهم می‌شکندو کنارمیزند... هنرمند بایدکاری کند که آیندگان گمان‌کنند او زندگی نکرده است.

آنهائیکه هیجانهای‌خودشان‌را درآثارشان گسترش می‌دهند، شایستهٔ نام هنرمند واقعی نیستند از اینرو درچشم «فلوبر» هم تحقیر می‌شوند.

همه آنهائی‌هم که ازعشقهای‌ناکام مانده‌شان،ازگورمادر وپدرشان، از خاطره‌های عزیزشان برای‌شما حرف میزنند، مدال‌ها را می‌بوسند ودرمهتاب گریه می‌کنند، بدیدن کودکان ازشدت مهربانی هذیان می‌گویند، در تئاترغش می‌کنند ودر برابراقیانوس حالت تفکرآمیزی بخودمی‌گیرند همه ازیك‌قماشند! دلقکند! دلقك! معرکه‌گیرانی‌هستندکه برای‌بدست آوردن چیزی، برروی‌قلب خودشان پشتك و وارو میزنند.

این جمله دقیقاً متوجه جنبهٔ شخصی و خصوصی رمانتیسم است. هنردرنظر فلوبربسیار نزدیك به علم است و تأثرناپذیری دانشمند در برابر طبیعتی که مطالعه می کند، بنظراو سرمشقی است برای رفتار رمان نویس، دربرابر بشریتی که تصویرمی کند. رمان نویس، برای اینکه این تصویرش درست و واقعی باشد، باید عادل باشد و نسبت به شخصیت‌هایش بیطرفی قاضی را داشته باشد نسبت به طرفهای دعوا:

آیا وقت آن نیست که عدالت را وارد هنر کنیم؟ در آنصورت است که بیطرفی تصویر، عظمت قانون و دقت علم را پیدا خواهدکرد[1]

همانسان که قاضی باید خارج ازمنافعی باشدکه می‌بایست قطع کند، رمان نویس هم باید ازآن زندگی که تصویرمی کندمنتزع باشد. چون زندگی موضوع کاررمان نویس است. پس رمان‌نویس باید از درگیرشدن درمیان چرخ ودندهٔ زندگی اجتماعی خودداری کند، با کنارماندن ویاجدائی نسبی است که می تواندواقعیت خارجی را با دقت و صحت هرچه بیشتر تصویر کند. در ۱۵ دسامبر ۱۸۵۰ چنین نوشت:

انسان وقتیکه با زندگی درآمیخته است آن‌را آنطورکه باید نمی‌بیند.

کمال مطلوبی که هنرمند دارد برای او بمنزلهٔ قانون است و و این کمال مطلوب باو اجازه می‌دهد که به شخصیت‌های خود مشخصات کلی یك «تیپ» را بدهد. در واقع جالب بودن رمان بسته به‌این نیست که درآن مشخصات استثنائی و حتی بی‌نظیر یك

۱. ازنامه‌ای به«ژرژسان» ۱۰ اوت ۱۸۶۸.

فرد تشریح شود، بلکه هریک ازاشخاص رمان باید انسانی باشد با کلیت انسانی‌اش وتصویرگروهی ازافراد بشری باشدباخصوصیاتی که کم وبیش همگانی است:

هنربرای تصویر استثناء ها بوجود نیامده است... ممکن است اولین شخصی که با شما برخورد می‌کند، خیلی جالب‌تر از آقای «گوستاو فلوبر» باشد، زیرا حالتی کلی‌تر و در نتیجه «تیپیک»‌تر دارد.

یکی از موانع اساسی این صداقت، «الهام» است. فلوبر به این حالت ناپایدارو به این نیروی اسرارآمیزی که ناگهان گریبانگیر نویسنده میشود وموقتاً اختیار ازکف او می‌گیرد، نیش و کنایه‌ای نیست که نزده باشد:

«باید ازهرچیزی‌که شبیه الهام است‌حذرکرد. زیرا نوعی طرفداری‌و هیجان ساختگی است که انسان عمداً درخود ایجاد می‌کندوبخودی خود پیدا نمی‌شود ضمناً انسان با «الهام» زندگی نمی‌کند. «پگازه»[1] اغلب بجای اینکه چهارنعل بدود راه میرود. همهٔ استعداد انسان در اینست‌که رفتار اورا به آن صورتی‌که می‌خواهد درbیاورد[2]»

بعقیدهٔ فلوبر، الهام‌که درهمه هنرهازیان‌بخش است، درهنر رمان‌نویس این زیانش دوبرابر می‌شود. زیرا گذشته از اینکه‌نمی‌گذارد نویسنده، آگاهانه، ازهمهٔ امکانات‌هنرش استفاده کند، او را از آن کوشش صبورانه وجانکاهی که مواد لازم را برای اثرش فراهم می‌کند، یعنی از «مشاهده» باز می‌دارد. زیرا رمان، به آن صورتی که‌فلوبر درنظر دارد، تنها یک کار هنری نیست بلکه درعین حال یک کاررئالیستی است. جستجوی دقیق وصبورانهٔ امر واقع،

۱. Pegase مظهر الهام درافسانه‌های یونان‌که به‌شکل‌اسب بالداری‌است.
۲. درنامه به «لوئیزکوله»، ۱۳ دسامبر۱۸۴۶.

جزئیات روزمره و تیپیک و حرکات و رفتارهای راز گویانه با درخشش‌های ناگهانی مخیله و سرمستی زودگذر آن همانقدر ناسازگار است که کار سنگین و دقیق هنرمند موسیقی دان در مراعات مکث‌ها و اصوات.

موپاسان درمقدمهٔ «پیروژان» (۱۸۸۸) اندرزهائی را که فلوبر باو داده است، اززبان اوچنین می‌نویسد:

آنچه را که انسان می‌خواهد بیان کند، باید مدتی دراز و با دقت فراوان نگاه کند، تا بتواند جنبه‌ای از آن را پیدا کند که پیش از آن بوسیلهٔ هیچکسی گفته نشده‌است. درهرچیزی جنبهٔ بیان نشده‌ای وجوددارد. زیرا ما عادت کرده‌ایم ازچشمانمان فقط باخاطرهٔ آنچه پیش ازما دربارهٔ شیئی موردنظرمان اندیشیده شده است استفاده کنیم. کوچکترین چیزها هم جنبهٔ ناشناخته‌ای دارند. آنرا پیدا کنیم... باین ترتیب است که کار انسان بدیع و اصیل می‌شود.»

پس رمان‌نویس باید واقعیت را بطورمداوم و پیگیرانه مشاهده کند، تا خصوصیات تازه‌ای از آن‌را بدست بیاورد: خصوصیاتی را که چشمهای بی‌استعدادتر و بی‌دقت‌تر نمی‌توانند ببینند. رفته‌رفته عادت می‌کند به این که **«آدمهای دوروبر خود را به‌صورت کتاب ببیند»** وبا نوعی تلاش ذهنی که اغلب دردناك است، **«خودرا به درون اشخاص رمان‌منتقل کند نه اینکه آن‌ها را بسوی خودبکشد.»** با توجه به فورمول بالا انسان پی‌می‌برد که چگونه دوعامل مهم‌سبک فلوبر، یعنی تأثیر ناپذیری ومشاهده، بصورت ظریفی باهم مربوط‌اند.

اما زیانی که الهام به سومین عامل سبک فلوبر، یعنی «توجه به قالب» میزند، کمتراز دومورد دیگرنیست. درواقع، هنرنثرنویس بسیار دشوارتر ازهنرشاعراست. زیرا شاعر متکی به «قواعد ثابت

و «مقادیری راهنمائی‌های عملی‌است که علم و فن‌حرفهٔ اورا تشکیل می‌دهد.» و حال‌آنکه:

درکار نثر احتیاج به احساس عمیق نوعی‌وزن فرارهست، بی‌هیچ قاعده وقطعیتی؛ خصائصی‌مادرزادی ونیزقدرت تعقل، وحس هنرمندانهٔ بسیارظریف وموشکافانه لازم‌است‌تادرهرلحظه بتوان‌حرکت، رنگ وآهنگ سبک نوشته را به تبع آنچه‌باید بیان‌شود تغییرداد[۱]

گذشته‌ازدشواری‌هائی که اختصاص‌به«سبک» دارد، دشواری دیگری هم وجود دارد که درارتباط با کار «ترتیب کلام» است که آن نیز دارای اهمیت زیادی است. نسبت قسمت‌های مختلف‌اثر، روشنی وهماهنگی آن‌ها، عبوراز قسمتی به قسمت دیگر، واین‌ها برای‌رمان نویسی که پابند هنراست‌اشکالات فراوانی تولیدمی‌کند، چنانکه خود فلوبراز این‌بابت رنج بسیار برده است.

البته سبک‌فلوبر دستورالعملی برای همهٔ آثاررئالیستی شمرده نمی‌شود زیرا شکل‌افراطی سبک فلوبر، به رمانی منجر می‌شود که عبارت ازفرم خالص است و محتوی مادی آن که از راه مشاهده بدست آمده‌است‌یاکاملارنگ می‌بازد ویابهانه‌ای وفرصتی‌می‌شود برای«سبک»به مفهوم‌وسیع کلمه، یعنی‌هماهنگی کلمات وساختمان جمله‌هاوعبارات: یعنی همان«کتاب برروی هیچ» که فلوبربهنگام مشاهدهٔ بازی نور برروی یکی از دیوارهای «آکروپل» به آن فکر می‌کرد: رمانی کاملا انتزاعی که‌همه‌زیبائی آن‌عبارت‌ازرابطهٔ رنگها وخطوط خواهدبود وهمه‌وجودش‌را ساختمان جمله‌ها ونوپردازی

۱. درمقدمه «پیروژان»، ازقول فلوبر.

تشکیل خواهدداد. اما درورای این رویا که شاید تحقق ناپذیرباشد، فلوبر کوشیده است کمال مطلوب تازه‌ای را پیشنهاد کند و آن اتحاد و تمایلی است که تا زمان او با هم متضاد شمرده می‌شد: دقت پربارانهٔ واقع گرائی وذوق هنری خالص.

یك مکتب عینی و غیر شخصی

درفصل پیش گفتیم که رومانتیسم مکتبی «ذهنی» یا «درونی» (Subjectif) است. یعنی خود نویسنده درجریان نوشته‌اش مداخله می کند و به‌اثر خود جنبهٔ شخصی وخصوصی میدهد.

وحال آنکه رئالیسم، چنانکه‌تاکنون دراین مقاله بیان‌شد، مکتبی‌عینی یا «برونی» (Objectif) است ونویسندهٔ رئالیست هنگام آفریدن اثربیشترتماشاگر است وافکار واحساسات‌خودرادرجریان داستان ظاهر نمی‌سازد. رئالیسم می‌خواهد همه واقعیت را کشف کند اما درخواننده‌اش این احساس را تولید کند که واقعیت است که ظاهر می‌شود. برای این‌منظور به هنری غیرشخصی متوسل می‌شودکه‌نویسنده ازآن کنارگذاشته‌شده‌است. رمان نویس‌ازتظاهربه حضورخوددراثر، ازرازگوئی‌های‌احساساتی‌وازفلسفه‌بافی احتراز می‌کند. حتی‌از نمایاندن خود دراثر بعنوان نویسنده‌هم خودداری می‌کند. باین ترتیب در رمان رئالیستی حتی روشی‌هم که در آثار بالزاك بکارمی‌رفت متروك شده است. رمان نویس دیگرحق ندارد صدای خود را هم به صدای شخصیت‌های اثرش درآمیزد، دربارهٔ آن‌ها قضاوت کند ویا سرنوشت‌شانرا پیش‌بینی کند. اطلاعی که‌او

دربارهٔ هریك از قهرمان‌هایش دارد درست به اندازه‌ای است که شخصیت‌های دیگرمان هم می‌توانند داشته باشند. ازاین‌رو هرگز خود را بعنوان مشاهده‌گر ممتاز و مطلع عرضه نمی‌کند ودر واقع کمدی بی‌اطلاعی را بازی می‌کند. گفتگوهای بین شخصیت‌ها بتدریج شرح ماجرا را می‌سازند و معمولا صحنه‌ای که شرح داده می‌شود در همان لحظهٔ روایت جریان می‌یابد.

اما این‌نکته روشن است که نویسنده نمی‌تواند بکلی وجود خودرادر اثرپنهان نگهدارد. هرچند که افکار خودرا اززبان‌قهرمانان می‌گوید ودر ساختن صحنه‌ها مجسم می‌سازد ولی‌شکی نیست که این‌افکار ازآن اواست. همانطورکه ماتریالیسم «خانوادهٔ روگون ماکار» بیان افکار **امیل‌زولا** است، «جبر تاریخی» جنگ و صلح نشان دهندهٔ افکار تولستوی است و با این که این دو اثر به‌سبك ناتورالیستی، ورئالیستی نوشته‌شده‌اندوجنبهٔ شخصی ودرونی‌ندارند ولی افکار نویسندگانشان ازخلال آن‌ها درست باندازهٔ خوشبینی خیرخواهانه و ترحم آمیز **ویکتورهوگو** درکتاب «بینوایان» آشکار است.

قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالیستی

نویسندهٔ رئالیست به هیچوجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص وغیر عادی ویا عجیبی راکه با اشخاص معمولی فرق‌دارد بعنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هرمحیطی که بخواهد گزین می‌کند و این فرد در عین حال نمایندهٔ همنوعان خویش و

وابسته به‌اجتماعی است که در آن زندگی می کند، این فرد ممکن است نمونهٔ برجسته و مؤثر یك عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیرعادی نیست. مثلا وقتیکه نویسندهٔ رئالیست می‌خواهد جنگ را موضوع کتاب خود قرار دهد هیچ شکی نیست که در انتخاب قهرمان، افسر جزء یا سرباز را بر فرماندهٔ لشکر ترجیح میدهد، زیرا آن سرباز به میدان جنگ خیلی نزدیك‌تر و تأثیرات آن محیط در او خیلی بیشتر از فرمانده‌است. وعلت تمایل بارزی که‌رئالیست ها به افراد «کوچك و بی‌اهمیت» نشان میدهند همین است.

در مورد موضوع اثر نیز نویسندهٔ رئالیست بهیچوجه خود را مجبور نمی‌بیند که مثل رومانتیك‌ها عشق را موضوع رمان قرار دهد. زیرا در نظر نویسندهٔ رئالیست عشق نیز پدیده‌ای است مانند سایر پدیده‌های اجتماعی و هیچ رجحانی بر آنها ندارد. و چه بسا نویسندهٔ رئالیست کتابی بنویسد که در آن کلمه‌ای از عشق وجود نداشته باشد و در عوض از مسائل دیگری بحث شود که اهمیت آنها خیلی بیشتر از عشق است. همچنین حوادث تصادفی دور از واقع و بی‌تناسب در آثار رئالیستی دیده نمی‌شود، مثلا کسی به شنیدن یك نصیحت تغییر اخلاق و روحیه نمیدهد یا کسی از عشق دیگری نمی‌میرد. وحدت مصنوعی در آنها وجود ندارد، بلکه‌وقایع آنها تعدادی حوادث عادی و چه بسا حقایق بظاهر آشفته‌ای است که پشت سرهم اتفاق می‌افتد، ولی نویسندهٔ رئالیست می کوشد که با استفاده از تأثیر محیط و اجتماع خارج و وضع روحی قهرمانان

خود، روابط طبیعی را که در لابلای حوادث وجود دارد، نشان دهد.

صحنه سازی در رئالیسم و رومانتیسم صحنه سازی تشریح و تجسم محیطی که حادثه در آن اتفاق می‌افتد در آثار رومانتیك و رئالیستی باهم فرق بسیار دارد.

نویسندهٔ رومانتیك وقتیکه می‌خواهد صحنهٔ داستان خود را نشان دهد کاری به واقعیت ندارد، بلکه آن صحنه را بنا به وضعی که به داستان خود داده است می‌سازد و کاری می کند که آن صحنه نیز در خوانندهٔ احساساتی موثرافتد و نفوذ نوشتهٔ او رابیشتر سازد. ولی نویسندهٔ رئالیست از تشریح صحنه‌ها بهیچوجه چنین خیالی ندارد، بلکه صحنه‌ها را بدین قصد تشریح می کند که خواننده از شناختن آن صحنه‌ها بیشتر با قهرمانان و وضع روحی آنها آشنا شود. یعنی او فقط در موردی بـه توصیف صحنه‌ها اقدام می کند کـه بـه آن احتیاج دارد. مثلا **بالزاك** در آغاز کتاب «**بابا گوریو**» به این سبب همهٔ اطاقهای پانسیون «مادام ووکر» را با آن دقت توصیف می کند که نشان دهد آن پدر باعاطفه‌ای که همهٔ ثروت خودراپپای دخترش ریخته بود، در چـه مکانی زندگی می کرد و آن مکان چـه تأثیری می‌توانست در روحیهٔ آن پیرمرد داشته باشد. یا **گوستاو فلوبر** در «**مادام بوواری**» بدین منظور آن توضیح و تفصیل بیش از حد را در بارهٔ قصبهٔ کوچك l'Abbaye Yanville می‌دهد که بتواند نشان دهد مادام بوواری در آن قصبه چه اندازه دچار دلتنگی و خستگی می‌شده است. والا اگر این قسمت را زائد تصور کنند و از کتاب حذف

نمایند، خواننده‌ای که این تشریح وتوضیح مفصل‌را نخوانده باشد، نمی‌تواند پی ببرد که چرا «اما» در اثنای گردش، میان بازوان «رودلف» می‌افتد. درنتیجه، این کاراو را غیرعادی و دور از واقعیت تصور می‌کند و ارزش رئالیستی کتاب، ازنظر او پنهان می‌ماند.

همین کوشش‌ها برای تطبیق قهرمان‌ها و صحنه‌های کتاب با واقعیت است که حتی‌خود نویسندگان بزرگ را هم‌تحت تأثیرقرار می‌دهد، تاآنجاکه وقتی ژول‌ساندو دربارهٔ مرگ خواهر خود با بالزاك سخن می‌گوید، نویسندهٔ بزرگ ناگهان درمیان سخن ناتمام دوستش‌می‌دودومی‌گوید: «همه‌این‌چیزهامی‌گذرد... باید به‌واقعیت پرداخت. راستی بگو ببینم، اوژنی‌گرانده را به‌که باید شوهر داد؟»

رئالیسم درکشورهای دیگر

بطورکلی درسالهای بین ۱۸۵۰ و ۱۸۹۰ تمایلاتی که حاکی ازعکس‌العمل‌هائی نسبت به‌رومانتیسم‌بود درادبیات‌همهٔ‌کشورهای غرب دیده شد و این تمایلات با شدت وضعفی‌که داشتند وابسته به‌جریان «رئالیسم» بودندکه «ناتورالیسم» را نیز بدنبال داشت.

در انگلستان

این سالها در انگلستان دوران تسلط اندیشهٔ علمی وپیشرواستوارت‌میل Stuart Mill، **داروین** **واسپنسر** Spencer است‌که درعالم ادب روشن بینی‌آگانهٔ **تاکری** Thackeray را در برابر اوهام بایرونی قرار میدهد و مستندنویسی **چارلزرید**ckarles.Reade و **ویلکی کالینز** Wilkie collins و اثرانسانی

جرج الیوت George Eliot را جایگزین تخیلات احساساتی و التراسکات میسازد و بالاخره شعر اندیشیده و فلسفی **براونینگ** Browning رابجای تغزل خالص **شلی** و **کیتس** می‌آورد. اما رئالیسم انگلیسی بصورتی نیست که دقیقاً دنبالهٔ رئـالیسم فرانسوی شمرده شود. در انگلیس رئالیسم همزمان با دوران فرمانروائی ملکه «ویکتوریا» بود و این دوره که بنام «دورهٔ ویکتوریا» نامیده میشود یکی از دوره‌های غنای ادبیات انگلستان است. ضمناً اشاره به این نکته ضروری است که رئالیسم درانگلستان نوعی عرف مداوم است (دانیل دفو همانقدر رئالیست بودکه «تاکری») وچون رومانتیسم انگلیسی هم به‌اندازهٔ رومانتیسم فرانسه تند و پرشور نبود، عکس‌العمل شدیدی هم ایجاد نکرد و رئالیسم انگلستان بصورت معتدلی آغاز شد و دربیان واقعیت‌های زندگی باطنز و مطایبه توأم بود از طرف دیگر قراردادهای اجتماعی که درانگلیس بشدت موردنظر است نگذاشت که آزادی‌های اخلاقی خاص ناتورالیسم به ادبیات انگلیس راه پیدا کند.

درسال ۱۸۳۵ رئالیسم سنجیده ومستقلی درادبیات انگلستان، بخصوص در رمان‌نـویسی، بمیان آمد. بارزترین نمایندهٔ ادبیات انگلیس در این دوره چارلز دیکنز (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰) است که هجو رومانتیسم را می‌کرد اما خود او با انسان دوستی شدید و لحن احساساتی‌اش درعین‌حال به‌آن پایبند می‌ماند. دیکنز ازمیان طبقات پائین اجتماع برخاست و از همان سالهای کودکی مجبور شد که برای کسب روزی کار کند. درچهارده رمانی که تاسال ۱۸۷۰ نوشت

با لحن طنزآمیز خویش زندگی طبقات پائین کشورش را با قدرت تمام تصویر کرد. هیچ نویسنده‌ای نتوانسته است چنین چهره‌های مؤثر وفراموش نشدنی تصویر کند. رئالیسم دیکنز مبتنی برانسانیت وبشر-دوستی است. دیکنز بیچارگان و ساده‌دلان و کودکان را دوست داشت. پیش‌ازاو هیچ‌نویسندهٔ دیگری نتوانسته بود با چنان قدرتی اطفال کوچك را وارد اثر خود کند وجاودانی سازد. کسی که رمان‌های دیکنز را بخواند دریك صفحه بشدت می‌خندد ودرصفحهٔ دیگر ازشدت‌تأثر اشك می‌ریزد ویا ازهیجان بخود می‌لرزد. آثار دیکنز بخصوص درآلمان بشدت مورداستقبال واقع‌شدونویسندگان بزرگ آن کشور را تحت تأثیر قرار داد.

رئالیسم آمیخته بابدبینی، تحت تأثیرادبیات فرانسه در اواخر قرن در این کشور ظهور کرد. آثاری در انگلستان منتشر شد که متهورانه‌تربود و درآنها عکس‌العملی نسبت‌به‌قراردادهای اخلاقی واجتماعی دولت‌ویکتوریا دیده میشد. یکی‌از نویسندگان‌این‌دوره **جسینگ** Gessing (۱۸۵۷ - ۱۹۰۳) است‌که در سراسر عمر خود با فقر و بیچارگی دست بگریبان بود. از دیکنز پیروی می‌کرد اما آثارش تلخ‌تر وبدبینانه‌تر ازآثار دیکنز بود. دیگر باید **هنری‌جیمس** Henry James(۱۸۴۳ - ۱۹۱۶) را نام بردکه امریکایی بود ولی در انگلستان بسر می‌برد. آثار «فلوبر» و «تورگنیف» رامطالعه می‌کرد ومی‌کوشیدکه با سرمشق گرفتن ازآنها رمان را بصورت اثر هنری درآورد. در رمانهای متعدد خود نخست مدتی به تشریح تفاوت

انگلیسیها و امریکائیها پرداخت. سپس تا حدی به تصویر و تحلیل جامعهٔ انگلیسی همت گماشت. «جیمس» تماشاگربی احساسی است، دامنهٔ دیدش محدود، اما رمانهایش از لحاظ تنظیم مطلب وشیوهٔ نگارش شایان اهمیت است.

ضمناً ازسال۱۸۷۵ ببعد در ادبیات انگلیس جریانهای تازه‌ای بمیان آمد. **مردیت** Mereith با روانشناسی روحـانی، **ساموئل باتلر** S. Butler با عصیان برضدمکانیسم، **چسترتون** Chesterton با ایمان شدیدمذهبی وبالاخره **رابرت لوئی‌استیونسن** R.L. Stevenson باماجرا و فرار به سرزمین‌های دیگر نمایندگان این جریانهای گوناگون بودند.

درآلمان

ادبیات آلمان پس‌ازمرگ **گوته** وپس اینکه‌از اوج‌شکوفائی رومانتیسم‌فرو افتاد برای‌مدتی گوئی همهٔ نیروی خود را از دست داده بود. هیچ اثر برجسته‌ای بوجود نیامد ومخصوصاً رئالیسم‌درآن کشوربصورت‌مکتب‌مستقلی ظاهرنشد. برخلاف نویسندگان‌رئالیست‌فرانسوی‌که باجاروجنجال بعنوان مبارزه با رومانتیسم قدم به میدان نهاده بودند، از میان نویسندگان آلمانی آنان‌که بهره‌ای از رئالیسم داشتند درعین حال می‌کوشیدندکه جنبه‌های‌رومانتیك وحتی‌کلاسیك‌راهم‌درآثارخود حفظ‌کنند. ازاینرو آثاری نظیر«ایمنسی»Immencee اثر**تئودراشتورم** T·Storm (۱۸۱۷ ـ ۱۸۸۸) که در این دوره‌بوجود آمده است بیشتر رنگ آثار رومانتیك را دارد و جاذبه‌اش در شگفتی آن است.

گدتفریدکلر Gottfried keller (۱۸۱۰ - ۱۸۹۰) که از مردم زوریخ بود، هرچند که در شاهکار خودش «هانری سبز» با بدبینی رومانتیك به‌مبارزه برمی‌خیزد و ازضرورت توافق بازندگی سخن می گوید، اما همه نیروی خودرا از راه‌دادن همان‌رومانتیستم مورد مخالفت خود بـه اثرش، بدست می‌آورد. رمانهای روستائی «کلر» رنگ محیط سویس را دارد. مخصوصاً تراژدی رئالیستی او بنام «رمئو ژولیت دردهکده» یکی ازشاهکارهای رمان‌روستائی‌شمرده میشود.

درشعر آلمان‌نیز درفاصلهٔ بین **هاینریش‌هاینه** H.Heine **واشتفان گئورگه** Stefan George هیچ اثر بزرگ شعری، دیده نمی‌شود. **دهمل**Dehmel را با شعر مردمی‌اش و **هولتز** Holz را بامدرنیسمش می‌توان شاعران رئالیست شمرد. اماآنها شاعران بزرگی نیستند.

تئاترآلمان پس از یك دوران دراز و بی‌اثر «نئورومانتیسم» تحت‌تأثیر **استریندبرگ** و **ایبسن** وتئاترآزاد آنتوان، یکرشته آثارمهم ناتورالیستی بوجودآوردکه مشخص‌ترین نمونهٔ‌آنها آثـار **هاوپتمان** Hauptman است (از قبیل نمایشنامهٔ «نساجان»)

در امریکا

رومانتیسم امریکا نیز مانندرومانتیسم انگلیس بشدت‌دارای‌عناصررئالیستی‌است. و رئالیسم امریکائی درواقع ادامهٔ طبیعی رومانتیسم‌شمرده‌می‌شود وهیچگونه قطع‌رابطه‌ای بین‌آنها وجود ندارد. روش مشاهده و طنز **واشینگتن ایروینگ** قـاطعیت سختگیرانهٔ **امرسون**، دقت تحایلی **کوپر**، انضباط بیان **ادگارپو** ،وصحت تجسم **ناتانیل‌هاوثورن**، و **تورو**، به‌رومانتیسم

امریکائی رنگ خاصی میدهد. برعکس «والت ویتمن» شاعر رئالیسم، بافصاحت و هیجانش درواقع رومانتیك ترین شاعر ادبیات امریکاست.

اما آنچه باید حتماً درمطالعهٔ ادبیات امریکا درنظر گرفته شود اینست که ادبیات امریکا در رابطهٔ نزدیك بازندگی جامعهٔ امریکائی است. گفته اند که درامریکا رومانتیسم در دوران‌های رفاه گل می کند و رئالیسم در دورانهای بحران و وحشت. چنانکه اوج رمان رئالیستی امریکا بین سالهای ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ بوده و نیز تاریخ پیدایش یك نئورئالیسم توانا در ادبیات امریکا سال ۱۹۲۹، بعد از بحران اقتصادی معروف و ورشکستگی «وال استریت» است.

درسال ۱۸۷۷ اعتصابهای خشونت آمیز «پیتسبورگ» و «شیکاگو» را به‌خون و آتش کشیده بود. مزرعه‌داران بر اثر سفته‌بازی بانك داران به‌خاك سیاه نشسته بودند. مهاجران برای پیداکردن کار در زحمت بودند. نارضائی حاصله ازفساد سیاستمداران به‌اوج رسیده بود. درسال ۱۸۹۱ آنارشیست‌ها بی‌آنکه جرمشان واقعاً ثابت شود درماجرای Haymarket محکوم شده بودند و بدار آویخته شدند. این ماجرا ناگهان یك مرد بوستونی ایده‌آلیست و متشخص را که زندگی برهمن‌واری داشت، اشعار ورمانهائی بسبك دوران ویکتوریا نوشته بود ومجلهٔ بسیار محافظه کارانهٔ Atlantic Monthly را اداره می کرد بخود آورد. این نویسنده که ویلیام‌دین‌هاولز Dean Houvells William نام داشت، درحالیکه پنجاه سالگی را پشت سر گذاشته بود تغییر جهت داد. کرسی استادی دانشگاه هاروارد را رد کرد،

بوستون را ترك گفت و به‌نیویورك رفت و به‌رادیکالیسم روی آورد. معنی این روش از نظر ادبی پذیرفتن رئالیسم بود. «هاولز» آنگاه در رمانهای خود از قبیل A Hazard of new fortunes یا Annie Hilburn به تصویر چهرهٔ امریکای جدید سرمایه‌داری و صنعتی پرداخت. در رمان او کشیشی را می‌بینیم که از مقام کشیشی خود دست می‌کشد تا در صف کارگران ریسندگی قرار بگیرد. بزودی «هاولز» در کنار آن دسته از رادیکالیستهای جوان قرار گرفت که ادبیات امریکا را بسوی ناتورالیسم سوق دادند.

البته این ناتورالیسم مثل ناتورالیسم فرانسه یك مکتب ادبی نبود، بلکه جنبش همه جانبه‌ای بود که از خشم و نارضایتی دهقانان و کینهٔ مردم تهیدست شهرستانی در برابر ثروتمندان تازه بدوران ـ رسیده زائیده‌شده بود. این نویسندگان در آثار خود از رمان‌نویسهای فرانسوی از قبیل «فلوبر»، «موپاسان»، «برادران گنکور» و امیل زولا سخت متأثر بودند. نویسندهٔ رئالیست و ناتورالیست در ادبیات امریکا چهرهٔ خاصی دارد: او معمولا انسان فقیری است از یك اقلیت ملی و یا نژادی که حرفه‌های گوناگون را آزموده و سرانجام از مسیر روزنامه‌نویسی وارد عالم ادب شده است. او که خشمگین و ناامید است چهرهٔ مجسم عصیان و بدبختی است. چهار پنج نویسندهٔ پر ارزشی که نمایندگان برجستهٔ ادبیات امریکا در این دوران شمرده می‌شوند همه‌شان زندگی دشوار و یا غم‌انگیزی داشتند. **استفن کرین** Stephen Crane در بیست و نه سالگی مرد، فرانك نوریس Frank

Norris درسی‌ودوسالگی و جك‌لندن jack London درچهل سالگی خودکشی کرد. هیچکدام آنها مجال نیافتند که به اوج هنر خود برسند.

از «استفن کرین» گذشته از «نشان‌سرخ‌دلیری» the Red Badge of Courage که شاهکار او شمرده می‌شود وبا الهام از جنگهای داخلی نوشته شده است، باید به‌اثر دیگری با نام Maggie: a Girl of the Streets اشاره کرد. این کتاب ماجرای یك دختر ایرلندی هرجائی است که سرانجام خودکشی می کند.

«فرانك‌نوریس» درآثار اولیه‌اش ناتورالیسم خود را بانوعی روحیهٔ رومانتیك در آمیخته است. و بیشتر تحت تأثیر «استیونسن» است. اثر مهم ناتورالیستی اورمانی است با عنوان Mc Teague داستان‌یك کارگرمعدن درسان‌فرانسیسکو است که بیشتراثر معروف زولا (Assommoir) را بخاطرمی‌آورد. «نوریس» در اثر ثلاثهٔ خود octopus که ناتمام مانده، بیش از همه تحت تأثیر زولا است.

از میان این سه‌نویسنده، «جك‌لندن» بیش‌از همه دراروپا (و نیز درکشور ما) شهرت دارد، وآثار متنوع و متعدد او، از قبیل «مارتین‌ادن»، «آوای‌وحش»، «سپید دندان» وغیره دائماً در اروپا به‌زبانهای‌مختلف‌تجدیدچاپ‌می‌شود. جك‌لندن، جوانی پرماجرای خود را درشمال برف‌پوش و در «کلوندایك» ونیز دربندرگاههای سان‌فرانسیسکو بسر برد. درسال ۱۸۹۴ در صف «سپاه بیکاران» Coxey بود که بسوی واشنگتن راه‌پیمائی کردند و پلیس پس از

پراکندن صفوف‌شان عده‌ای‌ازآنها را بعنوان لگدمال‌کردن‌چمن‌-های سناتوقیف‌کرد. همهٔ این حوادث درآثار متنوع وعصیان‌آمیز او مجسم شده است.

اما نویسنده‌ای‌که به‌رئالیسم امریکائی شکل قاطع آنرا داد، «تئودور درایزر» Theodore Dreiser (۱۸۷۱ - ۱۹۴۵) بود. او در آثار خود که مشهورترین آنها «سیستر کری» Sister Cassie و «فاجعهٔ امریکائی» American Tragediy است، فجایع‌درون‌جامعهٔ امریکای پیشرفته وصنعتی را بیرون‌کشید و دربرابر چشم مردم قرار داد.

هر چند که درایزر مرد چندان تحصیلکرده‌ای نبود و سبک پالائیده‌ای‌نداشت‌بگفتهٔ یکی‌ازمحققین‌آثارش‌آنچه را می‌نوشت‌که لازم بود بنویسد ونمی‌توانست ننویسد. درآثار درایزر ونیز درآثار رئالیست‌های نیمهٔ اول قرن بیستم امریکا چیزی هست که همیشه ادامه دارد ومشخصهٔ ادبیات معاصر امریکا است:

«تئودور روزولت» رئیس‌جمهور امریکاگفته بودکه: «هرگز یك‌نسل نویسنده اینهمه به‌کشورخودش ناسزا نگفته است.». اونسل نویسندگانی را که دربالا ازآنها نام برده شد Muckrakers (لجن بهم‌زنها - یا برملا کنندگان رسوائی) نام نهاده بود. اما واقعیت فوق این حرفها بود. ازهمان زمان ظهور نسل Muckraker نوعی ادبیات اعتراض وبدگوئی نسبت به‌ادعاهای ملی و «روش زندگی امریکائی» در ادبیات امریکا رشد کرده وهردم با تأنی ادامه یافته است. صورتهای تازهٔ آن در نیمهٔ دوم قرن بیستم گروه‌های بیت -

نیک‌ها Beatniks بود و بالاخره جریان جهانگیر «هیپی» که عدهٔ زیادی ازنسل جوان را بسوی خودکشید.

تداوم این شور وهیجان تا حد زیادی بیانگر اصل اعتراض آمیز بودن ادبیات امریکا است ونشان میدهد که آزادی بیان در ایالات متحده پیوسته به فرد این امکان را میدهد که از خود در برابرجاه‌طلبی‌های ملی و روش پذیرفته شدهٔ زندگی جامعهٔ امریکائی دفاع کند.

این نقد مظاهر جامعهٔ امریکائی در آثار **شروود آندرسن** Sherwood Anderson(۱۸۷۶-۱۹۴۱) و**سینکلر لویس** Sinclair Lewis (۱۸۸۵ - ۱۹۵۱) نیز ادامه پیدا کرد.

اما چهرهٔ تازهٔ رئالیسم امریکا را باید در آثار نویسندگان بعد از سال ۱۹۳۰ یعنی **جان اشتنبك**، **ارنست همینگوی** ، **ویلیام فاکنر** ، **ارسکین کالدول** و**جان دوس پاسوس**و... جستجو کرد که خودبحث دیگری است و از حوصلهٔ این مقالهٔ کوتاه خارج است.

در روسیه

در سال ۱۸۵۲ در روسیه، «سرگذشتهای یك شکارچی» اثر **تورگنیف** و«کودك» اثر **لئون تولستوی** منتشر شد. رمان جایگزین شعر شد، یعنی هنری که بخاطر تودهٔ مردم بود، جای هنر خالص پوشکین راگرفت. با وجود این باید گفت که رومانتیسم روسی‌هم بنوبهٔ خود نوعی رئالیسم بود. شعرپوشکین نوعی رئالیسم غنائی بود وخود او می گفت: «شعر هرچه بسوی آلمان بالابرود سردتر می‌شود.» و از ارزش‌هائی دفاع می کرد که

کاملاً غیررومانتیك بود. ازقبیل: دقت وتوجه شدید درکار «قالب»، عینیت وخارج شدن ازدرون خویشتن. وقتی داستایوسکی می گوید که «ما همه از اعقاب «شنل» گوگول هستیم.» وپوشکین به گوگول می گوید که نبوغ اودر: «محسوس ساختن ابتذال زندگی... وپیش پا افتادگی انسان عادی است... وهمهٔ چیزهای کوچکی که ازنظر مادور می ماند...» درواقع ما را راهنمائی می کنند که همهٔ ادبیات روس را ما باید با دید رئالیستی مطالعه کنیم. اما رئالیسم روسی چیزی است مطلقاً متفاوت با رئالیسم فرانسوی. رئالیسم روسی تحلیل چرکین ترین جنبه های زندگی را ترجیح میدهد وموضوع آن بقول «چخوف» زندگی انسانهائی است که بجز «خوردن، نوشیدن، خوابیدن ومردن» کاردیگری نمی کنند. وحال آنکه رئالیسم فرانسوی عبارت است از ارادهٔ دراکهٔ روشن بینی وآگاهی عینی و یا مقابله با قراردادها دراخلاق وهنر. دنیای خاکی چخوف ایمان ازمیان رفته را ندا میدهد و دنیای ماکسیم گورکی انقلاب را. رئالیسم روسی از دوخصیصهٔ اساسی رئالیسم فرانسوی غافل است: نخست روشن بینی که به هرشیئی جنبهٔ وسیلهٔ آگاهی میدهد و دیگر هنر که به هر واقعیتی مفهوم شیئی هنری میدهد. رئالیسم روسی درعوض یا دربند خارق عادت است ویادربند یك استفهام روحانی ومعنوی. البته تردیدی در این نیست که رمان نویسان بزرگ پایان قرن نوزدهم مهمترین مشخصات رئالیسم را درواقع جهانی کرده اند. داستایوسکی وچخوف درنشان دادن جزئیات توانائی فوق العاده دارند وتولستوی

شور وهیجان درونی را با تحلیل رفتارها مجسم می‌سازد وقدرت تجسم حسی او بی‌نظیر است. اما بیش ازهمهٔ اینها، رمان روسی نوعی «سؤال از خداوند» است. داستایوسکی بهنگام سخن گفتن از اثرمعروف خود «جن‌زدگان» می‌نویسد: «من‌می‌خواستم سؤالی را مطرح کنم، وآنگاه بصورتی هرچه‌روشن‌تر وممکن‌تر، در قالب رمان بآن پاسخی بدهم: چگونه ممکن است درجامعهٔ حیرت‌آور معاصر ما نه تنها یك «نچایف»[1]، بلکه نچایف‌ها پیدا شود؟» و وقتیکه تولستوی اعلام می‌کندکه «عصر رمان گذشته است.» باین سبب است که درمؤثر بودن رمان بعنوان قالبی برای این استفهام اخلاقی شك می‌کند.

رئالیسم روسیه را باید به‌سه‌دوره تقسیم کرد:

۱ـ رئالیسم نخستین

۲ـ رئالیسم انتقادی

۳ـ رئالیسم سوسیالیستی

رئالیسم نخستین ـ این‌دوره‌را باید دورهٔ عظمت ادبیات روسیه شمرد. درهیچ‌دوره‌ای‌ادبیات‌روسیه‌مانند‌این‌دوره دارای‌نویسندگان بزرگ و آثـارگرانبها نبوده است. ازسال ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ چنان شاهکارهائی درادبیات روسیه بوجودآمد که ادبیات این کشور را به‌اوج شهرت رسانید. همانطورکه قبلاً اشاره شد رئالیسم روسیه

---

۱. Netchaiev ـ انقلابی نهیلیست روس (۱۸۴۷ ـ ۱۸۸۲) که زندگی‌او مایهٔ الهام داستایوسکی درنوشتن «جن‌زدگان» بوده است.

نخست با داستان کوتاه «شنل» اثر **گوگول** Gogol (۱۸۰۹-۱۸۵۲) آغاز شد. این نویسنده سبک طنزآلودی داشت و بجای قهرمانان واقعی درحقیقت صورت مضحکی از آنها تصویر می کرد. آثار او هجونامه‌ای است برضد وضع اجتماعی روسیهٔ تزاری. اثر بزرگ گوگول «نفوس مرده» است که‌ناتمام مانده. پس از گوگول، **گونچارف** Gontcharov (۱۸۲۳-۱۸۹۱) بانوشتن رومان «اوبلموف» Oblomov توانست برای نخستین بار به‌سبک بالزاك، بهترین تیپ روس را بیافریند.

نویسندهٔ بزرگ‌دیگر این‌دوره **تورگنیف** Tourguéniev (۱۸۱۸-۱۸۸۳) بود که‌مدت زیادی درپاریس بسربرد وبا «فلوبر»، «آلفونس دوده» و « زولا » دوستی داشت. نخست با کمدی‌های کوچك و زیبای رومانتیك به‌سبك آلفره دوموسه شروع بکارکرد. بعد «قصه‌های شکارچی» را نوشت و سپس با رمانهای بزرگ « رودین » Roudine و «پدران وفرزندان» وسایرآثار خود تحلیلی ازتیپ‌های مختلف مردم روسیه انجام‌داد. آثارش زیبا وآهنگین‌است وبدبینی عمیقی در آنها موج می‌زند. بسیاری از نویسندگان انگلیسی و دانمارکی ونروژی مدتها تحت‌تأثیر تورگنیف قرارگرفتند و از او تقلید کردند.

لئون‌تولستوی Léon Tolstoi (۱۸۲۸-۱۹۱۰) رابايد بزرگترين نمایندهٔ رئالیسم نخستین روسیه بشمار آورد. تولستوی نویسندهٔ روستائیان روسی است. حتی از سال ۱۸۷۹ خود او نیز تصمیم

گرفت که زندگی روستائی اختیار کند و با حاصل دسترنج خود بسر برد. تولستوی باآفریدن تیپهای واقعی ازمردم سرزمینی که عمر دراز خودرا درآنجا بسربرده است وباکشف وتحلیل خصوصیات زندگی و دردهای اجتماعی این مردم، نویسنده‌ای رئالیست شمرده می‌شود. اما رئالیسم اوساده و روشن‌وحساب شده‌نیست. تولستوی درسراسر زندگی تحت تأثیر ژان‌ژاک‌روسو بوده و راه‌حل مشکلات اجتماعی را درنصایح ومواعظ اخلاقی وتوسل به‌انجیل جسته است. اما این‌چیزها نمی‌تواند از ارزش‌رئالیسم تولستوی بکاهد و رمان «جنگ‌وصلح» او با تیپ‌های برجسته‌ای‌که ازمردم طبقات مختلف روسیه‌درآنست وباتحلیلی‌که ازجنبه‌های گوناگون‌زندگی این‌مردم درآن دیده می‌شود شاهکارآثار رئالیستی روسیه بشمار می‌رود.

«تولستوی» نویسنده‌ایست سرشار از نشاط وتوانائی ومحیط خفقان‌آور دورۀ تزاری نتوانسته است او را بزانو در آورد. اما همزمان با او باید ازداستایوسکی Dostoievski (۱۸۲۱ - ۱۸۸۱)نیز نام بردکه با استعداد سرشار وقدرت عظیمی که در تحلیل حالات روانی دارد، نمایندۀ بدبینی و یأس این دوره شمرده می‌شود و جنبه‌های مرضی و ناهماهنگ افراد بشر را تشریح و توصیف کرده است. قهرمانان او مجرم و قربانی هستند و اغلب گذشتۀ خود را در برابر دیگران اعتراف می‌کنند و خود او نیز نویسنده‌ایست که پیوسته درهیجان وشکنجه بسر برده است.

نویسندگانی بدنبال داستایوسکی آمدند که وضع محیط و

فشاری که به‌روحشان وارد می‌آمد آنانرا به‌پیروی از داستایوسکی وادار ساخته بود. این ادبیات دردآلود و تؤام با بدبینی تا زمانی ادامه یافت که **ماکسیم گورکی** M. Gorki (۱۸۶۸ - ۱۹۳۶) با روش جدیدتری ظهور کرد و «رئالیسم انتقادی» را بنیان نهاد.

رئالیسم انتقادی - «گورکی» که جوانی‌اش به سرگردانی و ولگردی‌وتیره‌روزی آمیخته بود، درآغازکار سبك معینی نداشت و بانوشته‌های کوتاهی که جنبهٔ رومانتیك داشت وارد عالم ادب شد. اما احساس بشری و علاقهٔ آتشینی که به‌زندگی داشت با ایمان اجتماعی او توأم شد و درنتیجه روح تازه‌ای درآثارش دمید که‌از زندگی خود و همنوعانش الهام می‌گرفت، خوشبینی به آینده و ایمانی که‌گورکی به‌نیروی مردم داشت باعث شد که رئالیسم او بصورت تازه‌تری درآید و درخدمت‌هدف اجتماعی اوقرار بگیرد. به‌این ترتیب‌گورکی بانوشتن داستانهای‌متعددی که از زندگی‌خود او سرچشمه می‌گرفت و رمانهای بزرگی مانند « فاماگاردیف » و«مادر» بنای‌مرحله‌ای از رئالیسم راگذاشت که«رئالیسم انتقادی» نامیده می‌شود.

در این مرحله قهرمانهای نویسنده از محیط خویش جلوترند وبرای رسیدن به وضع اجتماعی تازه‌ای تلاش می‌کنند. یعنی این قهرمانها با وضع موجود در نبردند و برای تغییر آن می‌کوشند. دوران نویسندگی گورکی سالها پیش از انقلاب آغاز شد و قریب بیست سال پس ازانقلاب پایان‌یافت و درعین‌حال، ادبیات دورهٔ

بعد یعنی «رئالیسم سوسیالیستی» نیز بدست گورکی پی‌ریزی شد.

رئالیسم سوسیالیستی - ازسال ۱۹۲۱ تقریباً همهٔ ادبیات شوروی به‌شرح داستانهای انقلاب و مبارزهٔ مردم اختصاص پیدا کرد. این آثار سبك معینی نداشت وبطورکلی تحت تأثیر احساسات بود وبه وضع آشفته‌ای نوشته می‌شد. ازسال ۱۹۲۴ «رئالیسم سوسیالیستی» بصورت تازهٔ خودشروع شد ونویسندگان به‌اهمیت«کار» درجامعهٔ خویش پی‌بردند و در راهی که پیش پایشان بود شروع به پیشروی نمودند. در این سال **گلادکوف** Gladkvo (متولد ۱۸۸۳) رمانی بنام «سیمان» نوشت که‌شهرت زیادی کسب کرد. این کتاب شامل صحنه‌های جالبی از زندگی صنعتی پس ازسال ۱۹۲۷ بود. ناگفته نماند که این نویسنده تا حدی مدیون گورکی بود. در سال ۱۹۳۰ **پیلنیاك** pilniak (متولد ۱۸۹۴) با نوشتن اثری بنام «ولگا به دریای خزر می‌ریزد» بهترین رمانی را که دربارهٔ «برنامهٔ پنج ساله» نوشته شده بود به‌جامعهٔ خود داد و نیز درهمین سال بودکه «دن‌آرام» اثر برجستهٔ شولوخوف منتشر شد. از آنزمان نویسندگان دیگری می‌کوشندکه این مرحلهٔ جدید رئالیسم‌را باآثارخویش بارور سازند. **ایلیاارنبورك** در اثرکوچکی که چندسال پیش دربارهٔ «کار نویسنده» نوشت دراین مورد چنین می گوید: «موضوع کار، موضوعی است دارای اهمیت‌بسیار. بعلاوه موضوعی است نو: دراجتماع سرمایه داری، کار را مثل یك نوع بدبختی می‌نگرند ومتفکران گذشته از حد امید تقلیل ساعات کار، پا فراتر نمی گذارند. درجامعهٔ ما کار

را می‌ستایند و آنرا بعنوان عنصری خلاق مورد توجه قرار می‌دهند. نمی‌توان رمانی دربارهٔ زندگی ما تصور کرد که قهرمانانش هیچ کار نکنند یا کار را بعنوان جزء بی‌فایدهٔ هستیشان تلقی بکنند.»

تعریفی که «اریك هارتلی» از «رئالیسم سوسیالیستی» می‌کند، چنین است: «رئالیسم سوسیالیستی براین اصل مبتنی است که کار قدرتی خلاقِ دارد و هنر بمنزلهٔ بسط و انعکاس خلاقیت کار است. این هر دو بطور مستقیم یا غیرمستقیم مناسبات معتبر اجتماعی را منعکس می‌کند و درآن مؤثر می‌افتد.»

درسایر کشورها

ادبیات رئالیستی با روح **ایتالیائی** چندان سازگار نبود. از اینرو ادبیات ایتالیا دراین دوره چندان اهمیتی کسب نکرد و چند نویسندهٔ بزرگ که در آن کشور بودند، آثارشان بیشتر جنبهٔ ملی داشت. رئالیسم بعدها درآن کشور تحت‌تأثیر ادبیات فرانسه ظهورکرد اما سطحی و زودگذر بود. ادبیات **اسپانیا** نیز سخت پابند رومانتیسم بود و آنرا موافق روح ملی خود می‌یافت. از این‌رو مدتهادست از دامن رومانتیسم برنداشت. در اواخر قرن چند نویسنده به‌هوای تقلید از «بالزاك» و «دیکنز» افتادند و آثاری بوجود آوردند. ازجمله **پرزگالدوس** Perez Galdos (۱۸۴۵ - ۱۹۱۰) بود که در رمانهای خویش زندگی مردم مادرید را تصویر کرد. آثار او که اغلب مصروف اثبات عقیده و نظریه‌ای می‌شد، فاقد جنبه‌های صحیح روانشناسی بود. ادبیات «پرتقال» از ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ تحت تأثیر رئالیسم قرار گرفت. پایه-

گذار رئالیسم پرتقال اساد و کیروز Eça de Queiroz (۱۸۴۵-۱۹۰۰) بود که از بالزاك و «فلوبر» پیروی کرد. رئالیسم طنزآلودی داشت و در نویسندگی چیره دست بود. پس از او باید از تکسیرا دو کیروز Teixeira de Queiroz (۱۸۴۹-۱۹۱۹) نام برد که «کمدی بورژواز» و «کمدی مزارع» را در چندین جلد متعدد نوشت.

درهیچ کشوردیگری نفوذ بالزاك وفلوبرمانند یوگسلاوی شدید نبود، ایگناتوویچ (۱۸۲۴ - ۱۸۸۴) از مردم صربستان در رمانهای اجتماعی خویش به تقلید از بالزاك پرداخت. و ماتاولی Matavulj (۱۸۵۲ - ۱۸۸۴) که اوهم صربستانی بود استعداد زیادی درتشریح رئالیستی عادت و اخلاق مردم کشورش از خودنشان داد. رئالیسم پختهٔ او تازگی ولطف مخصوصی به‌آثارش می‌بخشید.

در لهستان، رئالیسم با شکست شورش ۱۸۶۳ مورد توجه واقع شد، مردم از رومانتیسم روگردان شدند و خواستند حقیقت وقایع راآنطورکه هست ببینند وتحلیل کنند. درمجارستان نیزهمین تمایل پس از ۱۸۴۸ و ۱۸۷۴ بوجودآمد.

هنر نمایش اغلب کشورهای اروپائی در این دوره حائز اهمیت است. در روسیه استرووسکی Ostrovski (۱۸۱۴ - ۱۸۸۷) که پایه‌گذار تئاترواقعی روسیه بود، بیش ازسی نمایشنامهٔ مختلف نوشت که اغلب آنهاکمدی‌هائی دربارهٔ عادات واخلاق مردم بود. این نمایشنامه‌ها تازمان چخوف‌صحنه‌های تئاتر روسیه رااشغال می‌کرد. «استرووسکی» درنمایش‌نامه‌هائی مانند «گرگ‌هاوبره‌ها»،

«خودمانی» و غیره تاجر آن روز مسکو را با پول‌پرستی‌ها و تنگ نظری‌ها وعقب‌ماندگیش تصویر می کرد. قهرمانان نمایشنامه‌های او دستخوش خیالپردازی‌های نویسنده قرار گرفته وبسوی کمال خوبی یاکمال بدی رانده شده‌اند. تئاتر رومانی تقریباً درهمان اوائل رشد خویش دارای نویسندهٔ بزرگی شد: **کاراجیال** Caragiale (۱۸۵۲ - ۱۹۱۲) بالحن طنزآلود وبیان‌توانای‌خویش دنیای کاسبان وتاجران و دلالان را تصویرکرد. نوشته‌های کاراجیال بسیار عمیق است و جملات‌زیادی ازآثاراو درمیان مردم رومانی بصورت‌ضرب‌المثل درآمده است.

درکشورهای‌اسکاندیناو، عقاید‌رئالیست‌های‌فرانسه‌وسیله‌ای برای حمله به‌کلیسا وبحث از مسائل اجتماعی وآزادی زنـان در دست نویسندگان شد. نخستین نمایشنامهٔ رئالیستی در کشورهای اسکاندیناو، نمایشنامهٔ «ورشکستگی، ۱۸۷۵» اثر **بیورنسن** Björnson (۱۸۳۲ - ۱۹۱۰) نویسندهٔ نروژی بود که رمانها و نمایشنامه‌های متعددی نوشت و درشمار نویسندگان درجه اول کشور خویش در آمد. پیش از او، **ایبسن** Ibsen (۱۸۲۸ - ۱۹۰۶) با نمایشنامه‌ها و داستانهای متعددش شهرت جهانی یافته بود، اما رئالیسم مشخصی درآثارش بچشم نمی‌خورد. درسوئد **استریندبرگ** Strindberg (۱۸۴۹- ۱۹۱۲) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و شاعر سوئدی بزرگترین نویسندهٔ آن کشور است و رئالیسم درآثار او روشنتر ومشخصتر از آثار دو نویسندهٔ نروژی بالاست. رمان معروف او « اطاق سرخ »

نام دارد، در این کتاب محافل تاجران استکهلم را با لحن طنزآلودی نظیر «دیکنز» نشان داده است.

نمونه‌هائی از آثار نویسندگان رئالیست

۱

از ادبیات فرانسه

واترلو

از صومعهٔ پارم La Chartreuse de Parme

اثر: استاندال Stendhal

معمولا در مقام مقایسهٔ اثر «رومانتیك» و «رئالیستی» صحنهٔ واترلو را که هم بوسیلهٔ «ویکتور هوگو» پیشوای رومانتیسم در بینوایان وصف شده وهم «استاندال» نویسندهٔ بزرگ رئالیست در «صومعهٔ پارم» اثر معروف خود از آن سخن رانده است مثال می‌آورند زیرا در هر یك از این دو نوشته مشخصات مکتبی که نویسنده پیروآن بوده بخوبی نمایانده‌شده است و «سوبژکتیویسم» مبالغه آمیز اثر رومانتیك و «اوبژکتیویسم» اثر رئالیستی را با مطالعهٔ این دو طرز تشریح بخوبی می‌توان تشخیص داد. همچنین خواننده بخوبی ملاحظه می‌کند که در اینجا نویسندهٔ رئالیست اصراری نداشته است که میدان نبرد را بطور کلی تشریح کند یا از حوادث درخشان و برجستهٔ آن سخن گوید. بلکه خواننده را همراه یك جوان ایتالیائی بنام «فابریس» که دلش می‌خواهد در جنگی شرکت کند وباکره اسب خود دنبال نیروی فرانسه می‌افتد، به میدان جنگ واترلو می‌برد وآنچه راکه این جوان از «واترلو»

می‌بیند نویسنده مانند یك تماشاگر بیان می‌کند. در فصل پیش صحنه‌ای از «واترلو» ی هوگو را از روی ترجمهٔ آقای «حَسینقلی مستعان» نقل کردیم و اکنون در اینجاصحنه‌ای نظیرآنرا از روی اثر استاندال ترجمه می‌کنیم:

همان لحظه‌ایکه جنگ در گرفته است، «فابریس» بحوالی واترلومی‌رسدویك زن کافه‌چی‌را ملاقات می‌کندکه‌به‌گاری کوچك خودسوار است و با او واردصحبت می‌شود.

فابرس باو گفت:

ـ خوب می‌فهمم که از همه چیز بی‌خبرم ولی می‌خواهم بجنگم و تصمیم دارم آنجا، بطرف آن دود سفید بروم.

ـ ببین اسبت چطور گوشهایش را می‌جنباند! بمحض اینکه‌آنجا سرو صدائی بلند شد از اختیار تو خارج خواهد شد وچهار نعل خواهد رفت و خدا می‌داند ترا کجا خواهد برد، ولی اگر نظر مرا بخواهی، بمحض اینکه پیش سربازان رسیدی یك تفنگ و یك فانوسقه گیر بیاور کنار آنها راه‌بیفت و هر کاری‌که آنها می‌کنند تو هم بکن. ولی گمان می‌کنم که توحتی باز کردن درفشك باروت را هم بلد نیستی!

«فابریس» سخت ناراحت شد، اما بدوست تازه‌اش اقرار کرد که حدس او درست است.

زن بالحن تحکم آمیزی گفت:

ـ طفلك بیچاره، حتماًبهمین زودی‌کشته میشود. طولی‌نمی‌کشد. تو حتماً باید با من بیائی!

ـ آخر من می‌خواهم بجنگم.

ـ خواهی جنگید. با هم به هنگ ششم میرویم، هنگ بسیار معروفی است.

- به هنگ شما زود خواهیم رسید؟

- حداکثر تا یکربع میرسیم.

«فابریس» با خود گفت که تحت دستورات این زن شجاع دیگر بی‌اطلاعیم از همه چیز مرا بعنوان جاسوس‌گیر نخواهدانداخت و خواهم توانست بجنگم. در این لحظه صدای توپ افزایش یافت؛ گلوله پشت سر هم می‌بارید. فابریس گفت: به دانهٔ تسبیح می‌ماند!

زن کافه‌چی به کره اسب خود که بر اثر صدای توپ به هیجان آمده بود شلاقی زد و گفت:

- یواش یواش آتش گلوله‌ها دیده می‌شود.

سپس بدست‌راست پیچید وراهی راکه‌ازمیان چمن‌زار می‌گذشت در پیش گرفت. گل‌و لای تا زانو می‌رسید وگاری از رفتن باز می‌ماند. «فابریس» چرخ‌آنرا از عقب فشار داد. اسب او دوباره زمین خورد. پس از لحظه‌ای، این جاده به راه باریکی مبدل شد که آب کمتری داشت و از میان چمنزاری می‌گذشت. «فابریس» هنوز پانصد قدم پیش نرفته بود که‌کره اسبش ناگهان توقف‌کرد. جسدی در میان راه باریك افتاده بود که اسب و اسب‌سوار را دچار وحشت می‌ساخت.

چهرهٔ «فابریس» که معمولا بسیار پریده رنگ بود، به رنگ سبز درآمد. زن مهمانخانه‌دار، پس از اینکه‌نگاهی به جسد انداخت چنانکه گوئی با خود حرف میزندگفت:این از واحد ما نیست!. بعد نگاهش را متوجه قهرمان ما ساخت و شلیك خنده را سر داد و فریادزد:

-ها! ها! طفلکی! نترس‌جانم این‌غاغا است!. فابریس‌خشکش‌زده بود. آنچه بیشتر ناراحتش میکرد، پاهای‌کثیف جسد بودکه‌کفشهایش را بیرون آورده بودند. اصلا برای مرده بجز شلوار کهنه‌ای که سرا پا

پر از خون بود، چیزی باقی نگذاشته بودند.

زن به‌فابریس گفت: نزدیك‌شو، ازاسب‌پائین‌بیا. باید عادت‌کنی.

و فریاد زد: به سرش خورده!

گلوله‌ای ازکنار بینی‌وارد شده‌و از شقیقهٔ دیگرخارج شده بود. صورت جسد بوضع کریهی ضایع شده و یك چشم آن بازمانده بود.

ـ یاالله کوچولو، از اسب بیا پائین و دستش را بفشار تا ببینی که‌او هم دست میدهد!

«فابریس» با اینکه نزدیك بود تسلیم حس نفرت شود، بی‌تردید از اسب پائین پرید، دست جسد راگرفت و محکم‌تکان داد، بعد چنانکه گوئی از پا افتاده باشد، بیحرکت ماند. احساس میکردکه نیروی سوار شدن به‌اسب را ندارد. آنچه بیش‌از همه مایهٔ وحشت‌او میشد، این چشم باز بود.

به‌تلخی پیش‌خودگفت: «زن کافه‌چی‌را ببین که‌خیال‌می کندمن‌آدم ترسوئی هستم.» اما احساس کردکه کوچکترین حرکتی نمی‌تواند بکند. داشت می‌افتاد. لحظهٔ بدی‌بود. ناگهان دیدکه حالش بهم می‌خورد. زن متوجه اوشد. به‌چالاکی ازگاری‌خود پائین‌پرید وبی‌آنکه کلمه‌ای حرف بزندگیلاسی عرق‌باو داد وجوان آن‌را لاجرعه بسرکشید. پس ازلحظه‌ای توانست بـه کره اسبش سوار شود و ساکت و خاموش بـراه خود ادامه داد. زن‌کافه‌چی گاهگاه ازگوشهٔ چشم باو نگاه می‌کرد. بالاخره گفت:

ـ جانم! تـو فردا خواهی جنگید، اما امروز را پیش من خواهی ماند. می‌بینی‌که اول‌بایدکار سربازی را یادبگیری.

قهرمان ما با حالت اندوهگینی‌که زن کافه‌چی آن را به‌فال نیك گرفت فریادزد:

ـ برعکس. من‌همین الان‌میخواهم وارد جنگ شوم.

صدای توپ بیشترو نزدیکتر شد. شلیك گلوله صدای‌بم مداومی تشکیل میدادوبین شلیکهای‌پی درپی، کوچکترین‌فاصله‌ای وجودنداشت. وهمراه این‌صدای بم‌مداوم که‌نظیرصدای مهیب سیل دوردستی بود،آتش گلوله‌ها با کمال وضوح دیده میشد.

دراین لحظه، جاده درمیان بیشهٔ کوچکی فرومیرفت. زن‌کافه‌چی سه‌چهارنفر ازسربازان خودی‌را دیدکه به سرعت میدویدند و به‌سوی‌او می‌آمدند. به‌چالاکی ازروی گاریش پائین پرید ودوان دوان ده پانزده قدم ازجاده‌کناررفت‌وآنجا درسوراخی‌که براثرکنده شدن درخت‌بزرگی ایجاد شده بود مخفی‌گشت. «فابریس»با خودگفت: «الان معلوم میشود که من‌آدم ترسوئی هستم یانه؟» درکنارگاری‌کوچك ایستاد وشمشیرش را بیرون‌کشید. سربازان توجهی نکردند و دوان دوان درطول جنگل به سمت چپ جاده دویدند.

زن‌کافه‌چی که نفس‌نفس زنان بسوی‌گاری‌کوچك خودبرمی‌گشت با خیال راحت گفت:

ـ اینها سربازان خودی هستند. اگراسب تو می‌توانست چهارنعل برود، بتومیگفتم که: «روبجلو تا انتهای‌جنگل‌برو وببین درجلگه‌کسی هست یا نه؟»

«فابریس» بی‌آنکه حرفی بزند، شاخه‌ای ازیك درخت تبریزی جدا کرد، برگهای آن‌را کند. بعدآن‌را درهوا چرخاند وبر اسب فرودآورد. کره اسب‌یك‌لحظه چهارنعل‌دوید، بعدراه رفتن‌عادی خودرا ازسر گرفت. زن‌کافه‌چی اسب گاری خود را چهارنعل تاخت وبه «فابریس» فریاد زد: «پس‌تو دیگرنرو!» وچون بکنار جلگه رسیدند، باغوغای عجیبی روبرو

شدند: توپ و تفنگها ازهمه طرف، از راست وچپ و پشت‌سر، مشغول تیراندازی بود. وچون جنگلی که ازآن خارج می‌شدند، تپه‌ای به بلندی هشت‌الی ده‌پا ازسطح جلگه‌را اشغال کرده بود، آنها توانستند به‌خوبی گوشه‌ای ازمیدان نبردرا ببینند. ولی درچمن‌زار نزدیك جنگل هیچکس نبود. این‌چمن‌تا مسافت هزارپا با درختان بیددرهم فشرده‌ای احاطه‌شده بود. بالای‌سر بیدها دود سفیدرنگی بنظرمیرسیدکه گاهی چرخ زنان به آسمان بلند میشد.

زن‌کافه‌چی که دچاراشکال شده بود، گفت:

ـ کاش فقط میدانستم که هنگ ما درکجا است. از این چمن‌زار بزرگ که کاملاصاف ومسطح است‌نباید عبورکرد.

وبعد به «فابریس» گفت: عجالتاً اگر توسرباز دشمن دیدی فوراً شمشیرت را توی‌شکمش فروکن واین‌کاررا سرسری نگیر.

دراین لحظه، زن‌کافی‌چی چهارسرباز سابق را دوباره دید: آنها ازسمت چپ‌جاده، ازجنگل‌خارج میشدند ومی‌خواستند واردجلگه‌شوند. یکی‌از آنها سواربر اسب‌بود.

زن‌روبه فابریس‌کرد وگفت:

ـ این‌کار تواست!...

وسرباز اسب‌سوار را صدا زدوگفت:

ـ اوهو! بیا یك گیلاس عرق بخور.

سربازان نزدیك شدند.

زن فریاد زد: هنگ ششم درکجا است؟

ـ آنجا!... پنج دقیقه راه است!... جلوی این کانالی‌که درکنار درختان بیدکشیده شده، همانجا که سرهنگ «ماکون» کشته شد.

ـ حاضری اسبت‌را پنج فرانك بفروشی؟

ـ «پنج فرانك»؟ خیلی زرنگی ننه کوچولو! این‌اسب افسری‌راکه خودم یکربع پیش به پنج‌طلای «ناپلئون» خریده‌ام، پنج فرانك بفروشم؟

«زن کافه‌چی» روبه «فابریس» کرد و گفت:

ـ یکی‌از ناپلئونهایت را بمن‌بده.

بعد به‌سرباز اسب سوارنزدیك‌شد و گفت:

ـ زود بیا پائین! اینهم یك ناپلئون!

سرباز ازاسب پائین‌آمد. «فابریس» باخوشحالی سوار اسب‌اوشد. زن، خاموت کوچك سربازی را از پشت کره بازکرد وبه سربازان دیگر گفت:

ـ شما هم‌اقلا کمك‌کنید. اینطور با یك‌زن همکاری می‌کنند؟...

اما اسب بمحض اینکه خاموت را پشت خود احساس کرد، روی دوپا بلندشدو«فابریس» که پشت اسب بود، برای‌اینکه بزمین‌نیفتد، فشار زیادی بخود آورد.

... دراین‌هنگام‌گلولهٔ توپی‌به وسط‌درختان بید افتاد و«فابریس» شاخه‌های کوچك آن‌هارا دیدکه بامنظرهٔ عجیبی، چنانکه گوئی باداس بریده شوند، از اطراف به‌هوا می‌پریدند.

سربازی‌که سکهٔ بیست‌فرانکی‌را می‌گرفت، گفت:

ـ جنك روبه این‌طرف می‌آید!

حوالی ساعت دوبود.

«فابریس» هنوز غرق آن منظرهٔ عجیب بودکه دسته‌ای از ژنرالها باتفاق قریب بیست نفرسرباز پیدا شدند.

ازهمان طرفی که او ایستاده بود بیرون آمدند و به‌تاخت از یك

گوشهٔ چمنزاروسیع گذشتند. اسب‌او شیهه کشیدودوسه باردیگرنیزروی دوپا بلندشد. بعدبرای رهائی ازدهنه‌ای‌که اورا محکم گرفته بود، سرش را به‌تندی‌تکان‌داد. «فابریس» باخودگفت: «بسیارخوب، باشد!» ودهنه را سست‌کرد.

اسب‌که به اختیارخود مانده بود،با آخرین سرعتی‌که داشت‌پیش تاخت وخود را به‌سربازان‌سواررسانید. «فابریس» درمیان کلاههای‌آنها چهار کلاه نواردار شمرد. وپس‌از یك ربع ساعت، باچند کلمه‌که سرباز پهلو دستیش گفت، پی‌برد‌که یکی ازاین ژنرالها، مارشال «نه» معروف است. خوشحالیش بانتها درجه رسید؛ ولی نتوانست حدس بزند که «مارشال‌نه» کدام یك ازاین چهار ژنرال است. خیلی مایل بود که باین موضوع‌پی‌ببرد اما بخاطرش‌آمدکه نباید حرف‌بزند. این‌دسته برای‌عبور ازخندق وسیعی‌که براثر باران‌صبحگاهی پرازآب شده بود، توقف‌کرد. اطراف این‌خندق درختان بزرگ وجود داشت وسمت‌چپ آن به نقطه‌ای منتهی میشد که «فابریس» در آنجا اسب تازه‌اش را خرید. تقریباً تمام سواران ازاسب‌هایشان پیاده شدند. لبهٔ خندق عمودی وبسیار لغزان‌بود وآب قریب‌سه الی‌چهارپا پائین‌تر ازسطح چمنزار قرارداشت. «فابریس» مست شادی بود وبیشتر ازاسب خود به «مارشال نه» وبه «پیروزی»فکر میکرد. ازاین‌رو اسب که روی‌پا بند نمیشد، توی خندق پرید. درنتیجه، آب بارتفاع زیادی‌بهوا پرتاب‌شد وبه‌اطراف پخش‌گردید. یکی ازژنرال ها سرتاپا خیس‌شد وفریاد زد: «پدرسوختهٔ حیوان!» و«فابریس» ازاین فحش خیلی ناراحت‌شد.

.... دراین‌لحظه چنان‌صدای‌شلیك شدیدی‌شنیده شد که«فابریس» نتوانست جوابی‌باوبدهد. مجبوریم اعتراف‌کنیم‌که در این‌لحظه چندان

اثری ازقهرمانی درقهرمان‌ما باقی نمانده بود. ترس همیشه بعداً بسراغ اومی‌آمد واین‌بار مخصوصاً این‌صدای گوش خراش اورا ناراحت‌ساخته بود. دستهٔ سوار دوباره بتاخت حرکت کرد، درآنور خندق ازیك قطعه زمین زراعتی عبور می‌کردند که ازنعش کشتگان پوشیده شده بود.

سواران با شادی فریاد زدند: «سرخ‌پوشان!»، «سرخ پوشان!». نخست «فابریس» چیزی ازاین‌حرف نمی‌فهمید ولی بامختصر توجهی پی بردکه واقعاً تمام این‌جسدها لباس سرخ بتن دارند. ازدیدن چیزی تمام بدنش‌از وحشت‌لرزید: دیدکه اغلب‌این‌سرخ‌پوشان‌بدبخت هنوز زنده‌اند. بی‌شك عده‌ای از آنها فریاد میزدند و کمك میخواستند ولی کسی برای کمك به‌آنها نایستاد. قهرمان بشردوست ما کوشش بسیاری می‌کردکه اسبش روی هیچ‌یك ازاین اجساد پانگذارد. سواران ایستادند. «فابریس» که چندان توجهی به وظیفهٔ سربازی خود نداشت، نگاهش را به یکی‌از زخمیان تیره بخت دوخته بود و هنوز اسب می‌تاخت. گروهبان سوار فریاد زد:

ـ احمق، بالاخره می‌ایستی یانه؟

«فابریس» متوجه شدکه درسمت‌راست بیست‌قدم جلوترازژنرالها قرار دارد ودرست‌درهمان طرفی‌است‌که آنها با دوربین‌های کوچکشان نگاه می‌کنند. وقتی بجای‌سابق خویش برگشت وپشت سرآخرین سرباز قرارگرفت، دیدیکی از ژنرالها که درشت هیکل‌تر از همه است، به نفر پهلوی دستی‌اش‌که اوهم ژنرال بود، با تحکم وتقریباً با سرزنش حرف میزند وفحش میدهد. «فابریس» نتوانست برحس کنجکاوی خود فائق‌شود وبا اینکه زن‌زندانبان‌شهر«ب...»باو تذکرداده بودکه‌نباید حرف‌بزند، بنظر خودش یك جملهٔ کوچك فرانسه در مغزش ترتیب داد و به سرباز

مجاورش گفت:

ـ این ژنرال که به پهلودستیش قرمیزند کیست؟

ـ مگر نمی‌بینی، خود مارشال است!...

ـ کدام مارشال؟

ـ احمق! «مارشال‌نه»! آه، این‌دیگر کیست؟ تاحالا کجاخدمت کردی!

«فابریس» با اینکه بسیار زود رنج بود، کوچکترین توجهی‌باین فحش نکرد. با تحسین بچگانه‌ای این «پرنس عجیب مسکوا» و شجاع شجاعان را تماشا می‌کرد.

ناگهای برسرعت اسبها افزودند. پس‌ازچند لحظه، «فابریس» در بیست قدمی، یك زمین زراعتی دید که بوضع عجیبی زیرورو شده بود. ته شیارها پرازآب‌بود وخاکهای مرطوبی‌که خاکریزاین‌شیارها راتشکیل میداد، بصورت توده‌های کوچکی بارتفاع سه الی چهار پا در هرطرف دیده میشد. «فابریس»این‌وضع‌عجیب‌را درحال‌عبوردید وبعددوباره‌افکار اوصرف‌تخیلات پیروزی مارشال شد. ناگهان فریادی نزدیك خود شنید: دونفر ازسواران هدف تیرتوپ شده و افتاده بودند. ووقتیکه «فابریس» آنها را نگاه‌کرد جسدشان بیست‌قدم عقب‌تراز سواران مانده بود. آنچه اورا بیشتردچار وحشت‌ساخت، دیدن‌اسب خون‌آلودی بودکه روی‌زمین دست و پا میزد و امعاء و احشای اوبه‌دست وپایش‌می‌پیچید. حیوان‌که میخواست خود را بدنبال دیگران بکشاند جوی خون ازبدنش توی‌گلها روان بود.

«فابریس» باخودگفت:

ـ آه! بالاخره درخط آتش هستم! وتکرارکرد:

ـ الان درمیدان جنك هستم. جنگجوی واقعی هستم!

دراین لحظه، سواران با آخرین سرعت تاختند. وقهرمان ما متوجه شدکه بالای سرشان ازهمه طرف گلوله‌های توپ درپرواز است. دودسفید آتشبار را ازفاصلهٔ بسیارزیادی تشخیص می‌داد ودرمیان نعرهٔ یکنواخت ومداوم شلیك توپ، چنین بنظرش می‌رسید که صدای شلیك‌هائی را نیز کاملا ازنزدیك خود می‌شنود: دیگرچیزی نمی‌فهمید.

اوژنی گرانده Eugénie Grandet

اثر: بالزاك H. de Balzac (۱۷۹۹ ـ ۱۸۵۰)

ترجمهٔ عبدالله توکل

«گرانده» چلیك سازی که ثروت زیادی بدست آورده است مرد بسیار خسیسی است و بجای استفادهٔ واقعی از ثروت‌خویش، ازانباشتن‌طلاها لذت‌می‌برد: شایع‌است که‌دخترش «اوژنی گرانده» با آقای«کروشو» رئیس دادگاه شهرستان و یا بامسیو «دگراسن» ازدواج‌خواهدکرد. ولی «اوژنی» به‌بیهوده گوئیهای‌آندو توجهی ندارد و باتفاق مادرش و «نانون» خدمتکار که‌چون‌بیدی در برابر «گرانده» می‌لرزند، زندگی بی مصرفی را می گذراند.

«شارل گرانده» پسر عموی اوژنی‌که بی خبر از ورشکسته شدن پدرش پیش خانوادهٔ گرانده می‌آید، با بدبختی و در عین حال‌ذوق و ظرافت خویش «اوژنی» را مفتون می‌سازد. در اثنائی که «گرانده»ورشکستی وخودکشی پدر را باو خبرمی‌دهد و می‌کوشدخیال‌خودرا ازجانب‌طلبکاران برادرش‌راحت‌سازد، «اوژنی» سکه‌های طلائی راکه بعنوان‌عیدی گرفته است به «شارل» میدهد تا او بوسیلهٔ آنها برای کسب موفقیت به هند سفر کند. در عید

دیگر، پدش طلاها را از او می‌خواهد و چون از طلاها خبری نمی‌شود، «گرانده» باصرار می‌پرسد که او طلاها را چه کرده است و دختر محجوب برای اولین بار در مقابل پدرش ایستادگی میکند. ولی عصیان و کوشش بیفایده‌ایست زیرا پس‌ازاینکه «گرانده» در میان طلاهای عزیزش می‌میرد و ثروت هنگفت خود را برای «اوژنی» میگذارد، شارل که در سفر ثروتمند شده‌است با او ازدواج نمی‌کند و برای رسیدن به مقام و شهرت، دخترخانوادهٔ سرشناسی را بزنی می‌گیرد. «اوژنی» ناچاربا رئیس دادگاه ازدواج میکند ولی پس‌از مدت کوتاهی بیوه می‌شود و با همان پولهائی‌که زمانی مایه درد و رنج‌فراوان‌بود، انزوای‌اندوه‌بارخانهٔ پدری‌را به‌نشاط و سعادت مبدل می‌سازد و به‌خیرو احسان می‌پردازد. ما دراینجا صحنه‌ای‌را که در آن «گرانده» خبر مرگ پدر را به شارل میدهد، از روی ترجمهٔ آقای توکل نقل می‌کنیم.

عموگفت:

ـ بسیارخوب، بچه‌جان، خبرهای بدی برای‌تو دارم. حال پدرت بسیار خراب است.

شارل گفت:

ـ من‌چرا اینجا هستم؟

وفریاد زد:

ـ نانون، اسبهای پستی‌را بگوبیارند.

وبسوی‌عموی خود برگشت وگفت:

ـ من کالسکه‌ای دراین ولایت پیدا میکنم.

گرانده بروی شارل نگریست وگفت:

ـ اسب وکالسکه فایده‌ای ندارد.

شارل خاموش مانده بود وخیره خیره می‌نگریست.

ـ آری، پسر بیچاره‌ام، خودت حدس می‌زنی. پدرت مرده است. اما این‌چندان مهم نیست وچیزی بدتر ازاین هست... پدرت مغزش رابه ضرب گلوله پریشان کرده.

ـ پدر من؟

ـ آری‌پدر تو... اما این‌چندان مهم نیست... روزنامه‌هاچنانکه گوئی حق داشته‌اند تفسیرهائی دراین باره چاپ کرده‌اند بگیرو بخوان.

گرانده‌که روزنامه را برسم امانت از کروشو گرفته بود، مقالهٔ شوم را جلوچشم شارل نگه‌داشت. درآن موقع، جوان بیچاره که هنوز بچه بود وهنوز دردوره‌ای ازعمر خود بسرمی‌برد که عواطف همراه زود باوری پدیدمی‌آید، اشك‌از دیدگان فروریخت.

گرانده با خودگفت:

ـ خوب. یا الله! چشمهایش‌مرا به وحشت‌می‌انداخت، اشك‌ریخت ونجات یافت. و بی‌آنکه از گوش دادن شارل مطمئن باشد، در دنبالهٔ حرفهای خودگفت:

ـ اینهم چندان مهم نیست، برادر زادهٔ بیچاره‌ام... چندان مهم نیست، تسکین خواهی‌یافت اما...

ـ هرگز، هرگز! وای پدرم! وای پدرم!

ـ ترا خانه خراب کرده ... تودیگر دیناری نداری!

ـ این‌چه تأثیری دارد؟ پدرمن‌کو؟ وای، پدر من!!

گریه‌ها و ناله‌ها بوضع دهشت باری میان دیوارها طنین می‌انداخت وبشدت انعکاس می‌یافت. سه‌زن خانه‌هم که دلشان‌می‌سوخت، می‌گریستند. اشك‌هم‌مثل‌خنده چیزی‌است‌که سرایت دارد. شارل‌بی‌آنکه به‌حرفهای عموی خود گوش بدهد به حیاط گریخت، پله‌ها را یافت و

دوان دوان به اطاق خود روی آورد و برای آنکه دوراز خویشانش به فراغت گریه کند، بروی تختخواب افتاد وسرش رادر ملحفه‌ها فرو برد.

گرانده که به سالون آمده بود، گفت:

- باید بگذاریم رگباراول بگذرد. این‌جوان بدردهیچ کاری نمی‌خورد، بیشتراز پول درفکرمردگان است.

اوژنی ومادرش که بتندی درجای خودشان نشسته بودند پس از ستردن چشمها، با دست‌لرزانی سرگرم کارخودشان شدند.

اوژنی؛ بشنیدن حرفهای پدرش که بدینگونه دربارهٔ پاکترین دردها اظهارنظر میکرد، به رعشه و تشنج افتاد. از همان لحظه راجع به پدرش به داوری پرداخت. های‌های گریهٔ شارل، اگرچه گرفته بود، در این‌خانه پرطنین انعکاس می‌یافت ونالهٔ ژرف اوکه گفتی از زیر زمین بیرون می‌آمد ورفته رفته شدت خود را از دست می‌داد تا سرشب ادامه یافت...

مادام گرانده گفت:

-جوان بیچاره!

فریاد منحوسی بود! بابا گرانده بزن خود و اوژنی وقندان نظر انداخت، غذای ندیده ونشنیده‌ای را که برای آن خویشاوند تیره بخت فراهم آمده بود، بیاد آورد، وسط سالون جا گرفت و با آرامش معهود خود چنین گفت:

- آه، مادام گرانده، امیدوارم که پیوسته این اسرافها را نکنی. من‌پول خودرا برای‌آن‌به شما نمی‌دهم که مثل‌مرغ قند به دهان‌این‌جوان حقه‌باز وپست بریزید.

اوژنی گفت:

ـ مادام هیچ تقصیر ندارد. من خودم...

گرانده حرف دخترش را برید و گفت:

ـ شاید برای آنکه به سن رشد رسیده‌ای، می‌خواهی برخلاف میل من رفتار کنی؟ توجه داشته باش، اوژنی...

ـ پدرجان، برادر زاده‌تان نباید درخانهٔ شما ازچیزی محروم بماند.

بشگه‌ساز با چهار لحن رنگارنگ وگوناگون گفت:

ـ تا! تا! تا! تا! پسربرادرمن چنان وپسربرادرمن چنین!... شارل هیچ چیزما نیست. دیناری ندارد، پدرش ورشکسته است و وقتی که این جوان خودنما بقدرکفایت اشك ریخت باید ازاینجا برود. نمی‌خواهم در خانهٔ من انقلابی براه اندازد...

اوژنی پرسید:

ـ پدرجان، ورشکستگی یعنی‌چه؟

ـ ورشکستگی این است که انسان از همهٔ کارهای ننگین و آبرو برباد ده، زشترین وننگین‌ترین کارها صورت داده باشد.

مادام‌گرانده گفت:

ـ این کار باید گناه بسیار بزرگی باشد و برادر ما گرفتار لعنت خداوندی خواهدشد.

گرانده شانه‌های خودرا بالا انداخت وبه‌زن خود گفت:

ـ یا الله، بازهم ورد و ذکرتو براه افتاد!...

وخطاب‌به اوژنی چنین‌گفت:

ـ ورشکستگی سرقتی است‌که بدبختانه قانون پشتیبان آن‌است. مردم جنس ومحصول خودشان را به‌اطمینان شرف وصداقت‌گیوم‌گرانده باوداده‌اند. سپس این شخص همه چیزراگرفته وجز دوچشم‌گریان چیزی

برای ایشان نگذاشته است... راهزن و دزد سرگردنه بر تاجر ورشکسته شرف دارد. راهزن به‌شما حمله میکند و شما میتوانید از خودتان دفاع کنید وممکن‌است‌سرش‌راهم‌دراین‌حمله‌ببادبدهد...اما تاجرورشکسته... بهرحال شارل بی‌آبرو شده.

این حرفها در دل دختر بیچاره طنین انداخت و با آن شدتی که داشت بردل‌وی سنگینی کرد. اوژنی که بقدرلطف وظرافت گلی‌دراعماق جنگل امانت و صداقت داشت نه‌از امثال و حکم دنیا آگاه بود و نه از حجت‌های پرازتزویر وسفسطه‌های‌دنیا اطلاع داشت. واین بودکه‌توضیح جگرخراش وستمگرانه‌ای را که پدرش‌از روی تعمد دربارهٔ ورشکستگی میداد، پذیرفت وتفاوتی‌راکه میان ورشکستگی بی‌اختیار و ورشکستگی از روی حساب وجود دارد، نتوانست باوگوشزد کند.

- بسیار خوب، پدرجان. پس‌شما نتوانستید جلو این مصیبت‌را بگیرید؟

- برادرم دراین‌باره با من‌حرفی نزدوانگهی چهارمیلیون مقروض است.

اوژنی مثل‌بچه‌ای‌که بخیال‌خود میتواند بسرعت به آرزوی خود برسد، با لحن ساده وزود باورانه‌ای پرسید:

- پدرجان، میلیون یعنی‌چه؟

گرانده‌گفت:

- میلیون یعنی‌چه؟ میلیون‌یعنی‌یك میلیون سکهٔ بیست شاهی... و پنج سکهٔ بیست شاهی میشود پنج فرانك... و دویست هزار سکهٔ پنج فرانکی باید داشت تا بشود یك میلیون.

اوژنی فریاد زد:

ـ خدایا! خدایا!... عموی من ازکجا چهار میلیون بدست آورده بود؟ شخص دیگری درفرانسه پیدا میشودکه اینقدر پول داشته باشد؟

(بابا گرانده چانهٔ خود را نوازش میداد و لبخند می‌زد و چنین بنظرمی‌آمدکه غدهٔ بینی‌اش انبساط می‌یابد).

اوژنی دردنبالهٔ حرفهای خودگفت:

ـ پس پسرعمویم شارل چه خواهدشد؟

ـ به‌هند خواهد رفت... ودرآن سرزمین طبق‌میل پدرش کوشش خواهد کرد ثروتی‌بدست بیاورد.

ـ برای رفتن به هند پول دارد؟

ـ من مخارج سفر او را تا ... آری ... تـا ... «نانت» خواهـم پرداخت.

اوژنی به‌گردن پدرش جست!

ـ آه! پدرجان؟ شما مرد نیکوکاری هستید!

اوژنی‌چنان به روی‌پدرخود بوسه دادکه وی‌را که اندکی‌گرفتار عذاب وجدان شده بود تا اندازه‌ای خجل و منفعل میکرد.

Madame Bovary, 1857 مادام بوواری

Gustave Flaubert اثر: گوستاوفلوبر

خلاصهٔ داستان کتاب

قسمت اول: «شارل بوواری» با هزار و یك زحمت و پس از اینکه‌یکبار درامتحان رد میشود، موفق می گرددکه یك گواهی

نامهٔ اجازهٔ طبابت از کلاس بهداری بگیرد ودر قصبهٔ «توست» به طبابت می‌پردازد و پس از اینکه زنش می‌میرد با «اما ـ روئول» که دختر یکی از بیماران اوست، ازدواج میکند. زن جوان خیال پرست که از بیکاری و محیط یکنواخت خسته‌شده است، ماجراها، خوشیها و هیجانهائی‌را در خیال‌خود می‌پروراند. زندگی بیرنگ و بی سرگرمی‌خانوادگی و عشق ابتدائی وبی احساس یك شوهر ساده و کم استعداد، او را دچار تهوع می‌سازد.

ترجمهٔ قسمتی از متن کتاب

با وجود این ازاعماق درونش، در انتظار حادثه‌ای بود. همچون ملوانان ناامید، نگاههای غمزده‌اش‌را برروی زندگی‌تنهایش‌می‌انداخت و انتظار بادبان سفیدی را می‌کشید که از افقهای دور دست ظاهر شود. چه تصادفی ممکن بود مایهٔ بروز این‌حادثه‌گردد؟ کدام بادی این‌بادبان را بسوی او می‌آورد وبه چه‌ساحلی اورا می‌برد؟ آیا این بادبان ازقایقی بود یا ازکشتی سه عرشه‌ای؟ آیا این‌کشتی، باری از هزاران غم با خود داشت یا مالامال از شادی بود؛ هیچ نمی‌دانست. فقط هرروز صبح، که چشم بازمیکرد بانتظار رسیدن آن می‌نشست بهر صدای کوچکی گوش فرا می‌داد. ازجا می‌پرید و از نرسیدنش تعجب می‌کرد و چون خورشید غروب می‌کرد با اندوه بیشتری آرزو میکردکه فردا زودتر بیاید.

بازبهار آمد. با شروع گرما و شکوفه کردن درختان گلابی، دچار دلتنگی شد.

از همان آغاز ژوئیه، با انگشتانش حساب می‌کرد که چند هفتهٔ دیگر به ماه «اکتبر» مانده است. فکر می‌کرد که شاید بازهم «مارکی دوبرویلیه» در«ووبیار» ضیافت رقص تازه‌ای تشکیل دهد. اما ماه «سپتامبر»

نیز به‌سرآمد. نه از نامه خبری شد ونه ازوعده‌گیر.

پس از اینکه این امیدش نیز برباد رفت، دوباره خلائی در قلبش تولید گشت و همان روزها بترتیب از سرگرفته شد.

از این قرار، روزها همه شبیه هم بود و این روزهای بیشمار به دنبال‌هم می‌گذشت وچیزی با خود نمی‌آورد. زندگی دیگران هرقدر که یکنواخت باشد، بازهم احتمال بروز حادثه‌ای دریکی از روزها می‌رود. از یك ماجرا گاهی نتایج طولانی و دامنه‌داری حاصل می‌شود و صحنهٔ زندگی رنگهای تازه‌تری به‌خود می‌گیرد. و حال آنکه برای «اما» هیچ چیز، هیچ حادثه‌ای وجود نداشت. خداوند چنین‌خواسته بود؛ و آینده، دهلیز طولانی تاریکی بود که در انتهای آن در بسته و محکمی وجود داشت. موسیقی را رها کرد. برای چه می‌نواخت، شنونده چه‌کسی‌بود؟ حالا که او نمی‌توانست، با لباس مخمل آستین کوتاهی، در سالون کنسرت پشت پیانوی «ارار» بنشیند و انگشتان ظریفش را روی شستی‌های عاج حرکت‌دهد وزمزمه‌های تحسین، مانند باد فرحبخش ازاطراف بلند شود، دیگرفرا گرفتن موسیقی به‌چه درد او می‌خورد.

دفاتر نقاشیش‌را درگنجه باقی‌گذاشت. خیاطی اعصابش‌را مختل می‌کرد. این‌ها به چه درد می‌خورد؟ بالاخره چه میشد؟

با خود می‌گفت:

ـ همهٔ این‌چیزها را خوانده‌ام.

می‌نشست وگیره‌های سرش‌راگرم می‌کرد یا آمدن باران‌را تماشا می‌کرد.

روز یکشنبه وقتیکه در کلیسا ناقوس شامگاهی نواخته می‌شد، اندوه شدیدی تا اعماق وجودش ریشه می‌دوانید. صدای نافذ ناقوس‌ها

را یکایك به دقت گوش می کرد. گربه‌ای که روی پشت‌بام، به سنگینی راه می‌رفت زیراشعهٔ پریده رنگ آفتاب پشتش‌را کمانی می کرد. باد از جادهٔ بزرگ کنار شهرگرد وخاك بلند می‌کرد وبا خود می‌آورد. گاهی ازدور عوعوی‌سگی به‌گوش می‌رسید و صدای ناقوس‌که دربیابان‌پخش می‌شد، با فواصل معینی شنیده می‌شد.

بالاخره مردم ازکلیسا بیرون می‌آمدند. زنها با کفشهای واکس زده، مردان‌روستائی با پیراهن‌های‌نو، با بچه‌های سربرهنه‌ایکه جلوشان درجست وخیز بودند، به خانه‌هاشان می‌رفتند. و پنج شش نفرهم - همه هفته همان اشخاص‌معین - تا وقتیکه هوا کاملا تاریك‌شود، جلودربزرك مسافرخانه باقی‌می‌ماندند وتیله بازی می کردند.

آنسال زمستان خیلی‌سرد شد. هرروز صبح پنجره‌ها یخ می‌بست‌و نوری که از آنها بدرون می‌تابید چنانکه گوئی از شیشهٔ مات رد شود، سفید رنگ بود وگاهی سراسرروز به‌همان صورت می‌ماند. ساعت‌چهار بعدازظهر مجبور می‌شدندکه چراغ روشن کنند.

در روزهائی که هوا خوب بود، «اما» به باغ می‌رفت. شبنم در روی‌کلم‌ها توری سیمینی تشکیل می‌داد و با رشته‌های نازکی آن‌ها را به‌هم وصل‌می‌کرد. صدای هیچ پرنده‌ای شنیده نمی‌شد. گوئی‌همه چیزدر خواب بود: کلبه‌ایکه روی سقفش کاه ریخته بودند، درخت موئی که چون مار بیماری زیرشیروانی‌کوچك دیوار خوابیده بود، همه درخواب بودند. وانسان وقتیکه به دیوارنزدیك میشد، خرخاکی‌هائی‌را میدیدکه با پاهای متعددشان‌روی‌آن درحرکتند. کشیشی که درکنار چپر، پهلوی صنوبرها با کلاه سه‌گوشش مشغول‌خواندن‌کتاب دعا بود، پایش‌شکسته بود وبراثر یخ زدگی قسمتی‌از گچ‌هایش‌نیز ریخته وصورت مجسمه‌شبیه

چهرهٔ جذامی‌ها شده بود.

سپس «اما» ازپله‌ها بالا میرفت درخانه‌را می‌بست، ذغالهارا بهم میزد و زمانیکه براثر گرمـای بخاری سستی و ضعفی باو دست می‌داد، احساس میکردکه دلتنگی با سنگینی بیشتری براوفشار می‌آورد. البته میتوانست پائین برود وبادخترخدمتکار مشغول صحبت شودولی‌خجالت می‌کشید.

هرروز درساعت‌معین، معلم مدرسه با کلاه ابریشمی سیاه رنگش، پنجره‌های خانهٔ خودرا باز میکرد، نگهبان جنگل با شمشیری که روی پیراهنش بسته بود ازکوچه رد می‌شد. صبح وعصراسب‌های پست‌سه بسه ازکوچه می‌گذشتند وبرای آب خوری به استخر می‌رفتند. گاه و بیگاه زنگ در میخانه‌ای صدا می‌کرد. وقتیکه باد می‌وزید دوطشتك کوچك مسی‌که دم دردکان سلمانی به طنابی آویزان بود بهم‌می‌خورد و به‌صدا درمی‌آمد. تمام زینت این‌دکان عبارت بود ازعکس کهنهٔ زنی‌که پشت یکی از شیشه‌ها چسبانده شده بود ومجسمهٔ مومی زنی‌که موهای زردی داشت. سلمانی نیز ازکسادی بازاروآیندهٔ نامعلوم خویش شکایت داشت وبه‌آرزوی داشتن دکانی در شهر بزرگی مانند «روئن» و درنقطهٔ خوبی مثلا درجنب تأتر، سراسرروزرا با حالت مغمومی بین شهرداری‌وکلیسا قدم میزد وانتظار آمدن مشتری‌را می‌کشید وهروقت که «مادام بواری» چشمانش را متوجه آنجا می‌ساخت، اورا با کلاه یونانی برروی گوش وکت پشمی کوتاهش میدیدکه مانند پاسداری قدم می‌زند.

خلاصهٔ بقیهٔ داستان کتاب

شوهرش برای اینکه کمی از دلتنگی او بکاهد به‌فکر تغییر محیط می‌افتد و با استفاده از فرصتی که دست می‌دهد به‌قصبهٔ «یونویل ـ لایی» کوچ می‌کند و در آنجا مستقر می‌شود.

قسمت دوم ـ وقتیکه از کالسکه پائین می‌آیند، درمهمانخانهٔ «شیر طلائی» مسیو «هومه» داروسازقصبه و مسیو «لئون» منشی جوان دفتر اسناد رسمی از آنها استقبال می‌کنند و با هم مشغول صحبت میشوند. رفته رفته « لئون » به « مادام بواری » علاقمند می‌شود ولی دچار حجب فوق‌العاده است. علاقهٔ محجوبانهٔ لئون «اما» را دچار هیجان میسازد و باعث میشود که درمقابل مهارت و جسارت جوان عیاشی بنام رودلف که در آن نواحی ساکن است نتواند از خود دفاع کند. « رودلف » در اثنای جشن‌های بزرگ زراعتی با او آشنا میشود و صورت زندگانی یکنواخت او را با حماقت بزرگ خویش تغییر می‌دهد. بدبختانه «شارل» اقلا پزشک ورزیده‌ای نیز نیست و در نتیجهٔ عمل جراحی که بامیدشهرت انجام میدهد، مریضی راچلاق میکند. «اما» آرزودارد که این مرد نادان را ترک گوید. ولی «رودلف» که خطرات اجتماعی رابطه‌اش رابا «مادام بوواری» احساس میکند، روزی بطورناگهانی ناپدیدمیشود. «اما» بر اثر این ضربهٔ شدید، مریض و بستری میشود.

قسمت سوم ـ با وجود این بهبودی حاصل میکند. اما تصادف عجیبی، در تأتر روئن «لئون» را در برابر او قرارمیدهد. «لئون» دیگر دچارآن حجب سابق نیست. پس از اقامت کوتاهی در پاریس باجرئت وجسارت کافی برگشته است، «اما» در حالیکه از اقناع تمایلات رومانتیك و جاه پرستی خویش عاجز مانده است، روبه پرتگاه میرود. بالاخره به‌دامی که مرد رباخواری درراه او گسترده است میافتد و در مقابل این رسوایی و عجزبا مقداری «آرسنیك» که ازدواخانهٔ «هومه» برداشته است بزندگی خویش خاتمه میدهد، شوهرش نیزکه اعتبار و دارائی خود را ازدست داده است، پس از مدتی از شدت یأس می‌میرد. فقط « هومه » با همهٔ حماقت خویش ثروتمند میشود ونشان میگیرد.

۲

ازادبیات انگلستان

زندگی و ماجراهای مارتین چازلویت

Martin Chuzzlewit

اثر: چارلز دیکنز Charles Dickens (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰)

این رمان را دیکنز «بهترین رمانهای خود» خوانده است. رمانی است بسیار دراز و ماجراهای پیچیده‌ای دارد. مارتین چازلویت نوهٔ پیرمرد زودخشم خودخواهی است وچون بخودا جازه داده است دختریتیمی بنام «ماری» را دوست بدارد، پیرمرد ازخانه بیرونش می کند. «مارتین» به‌سراغ خویش دوری بنام «مسترپکسنیف» می‌رود ودرخانهٔ اوپانسیون می‌شود. این‌فرد، معماری بی‌مشتری است که بادودخترخود«شیریتی»و«مرسی»در روستا زندگی می کند. مردی‌است ریاکارکه، به‌زوررفتاراشرافی‌وسخنان‌پرطمطراق، خود را پارسا و بی‌غرض ونیکوکارنشان می‌دهد ولی‌درحقیقت دسیسه کار پستی‌است‌که مشتریان پانسیون‌خود را استثمار می کند. «توم پینچ» شاگرد و گولخور «پکسنیف» بسراغ «مارتین» می‌رود و او را به‌منزل تازه‌اش راهنمایی می کند.

خانهٔ مرد پارسا

بی‌شك مستر «پکسنیف» تا چند ساعت دیگرانتظار آنهارانداشت زیرا کتاب‌های گشودهٔ زیادی‌دراطرافش دیده می‌شد واومدادی درمیان لبها وپرگاری دردست، به یکایك آنها مراجعه میکرد وترسیمات‌متعدد عجیبی‌را که شبیه اشکال آتش‌بازی بود بررسی می‌کرد. «میس شریتی» هم درانتظار آنها نبود زیرا سبد بزرگی درپیش داشت وسرگرم دوختن شبکلاههائی برای بینوایان بود. «میس‌مرسی» نیز منتظرآنها نبود، زیرا دخترزیبا وخوب برچارپایه‌ای نشسته بود و دامنی برای عروسك بزرگ دخترهمسایه می‌دوخت وآنچه هنگام‌ورود ناگهانی بیگانه‌ای اورابیشتر دچار اشکال ساخت این بودکه کلاه کوچك عروسك را ازروبان گیسوی زیبای خودش آویخته بود تا گم‌نشود ویا کسی روی‌آن ننشیند. مشکل می‌شد تصورکرد که خانواده‌ای درچنین حالی‌که خانوادهٔ پکسنیف بود غافلگیر شود. مستر پکسنیف چشمانش را از کتاب برداشت و درحالی که بدیدن واردان می‌کوشید درقیافهٔ متفکر خود حالت شادی پدید آرد گفت:

ـ آمدند! مارتین، فرزند عزیزم، ازاین‌که شمارا درخانهٔ محقرم می‌پذیرم خوشحالم!

مستر پکسنیف با این تعارف صمیمانه بازوی او را گرفت و با دست راست خود چندین بار پشت او را نوازش کرد. گوئی می‌خواست به‌او بفهماند که این پذیرائی برای بیان‌احساسات درونیش کافی‌نیست.

بجای خود نشست و گفت:

ـ مارتین، اینها دختران من‌هستند، دودختر یگانه‌ام‌که فقط یکبار و هنگام عبور دیده‌اید... خوب! عزیزان من، چرا از این‌که در اثنای

سرگرمی همه روزه‌تان غافلگیر شده‌اید خجالت می‌کشید؟

ولبخند زنان به مارتین گفت:

- مارتین، ما فکر کرده بودیم که درسالن پذیرائی‌مان از شما پذیرائی کنیم، اما این‌را بیشتر می‌پسندم.

مستر پکسنیف منزل را به‌مارتین نشان می‌دهد:

در دیگری را گشود و گفت:

- این اطاق من است. این‌جا است که وقتی خانواده‌ام تصورمی‌کنند مشغول استراحتم، به مطالعه می‌پردازم. اغلب براثر عشق به‌مطالعه سلامت خودم‌را به خطر می‌اندازم. اما هنر دامنه‌دار است و عمر کوتاه. چنانکه ملاحظه می‌فرمائید دراینجا برای یادداشت سریع افکاری که به مغزم می‌رسد، وسائل کافی وجود دارد.

برای اثبات این سخنان او، روی میزگرد کوچکی یك‌چراغ، چند برگ کاغذ، یك چسب ویك جعبه پرگار آماده بود تا وقتی در دل شب، فکری دربارهٔ معماری از مغز پکسنیف ترشح می‌کند، بتواند بسرعت از رختخوابش بیرون بپرد و آنرا روی کاغذ ثبت کند.

مستر پکسنیف درهمان طبقه دردیگری‌را باز کرد وبه‌سرعت بست، باچنان سرعتی که گوئی دراطاق سیاه «ریش آبی» بود. اما درهمان لحظه لبخندزنان باطراف خود نگاه کرد و گفت:

- چرا نشان ندهم؟

مارتین نتوانست مانند اوبگوید «چرا نه؟» زیرا به‌هیچوجه دلیل آن‌را نمی‌دانست.

دراین میان مستر «پکسنیف» خودش جواب حرف خودرا داد، در

را بازکرد وگفت:

ـ اطاق دخترهای من است. درنظر همهٔ مردم اطاق ساده‌ای است اما برای ایشان بهشت واقعی است. بسیار تمیز وفضادار است. ملاحظه می‌فرمائید: گیاهها، سنبل‌ها، کتابها، پرنده‌ها.

ناگفته نماندکه این پرنده‌ها مجموعاً عبارت بودند ازیك گنجشك بی‌دم‌که درقفس خود تلوتلو می‌خورد وشب پیش برای این‌که قفسی در اطاق باشدآن‌را ازآشپزخانه آورده بودند.

ـ اینجا فقط توده‌ای از چیزهای کوچك هست که دختران جوان دوست دارند، نه چیزدیگر. آنان که دنبال تجملات کوچك روی زمین میدوند برای جستجوی آنها باید به اینجا بیایند.

مستر پکسنیف اطاقی را که برای مارتین تعیین شده به‌او نشان می‌دهد:

ـ منظرهٔ ظهر؛ دورنمای‌جالب... مفیدترین وگوارا ترین چیزهائی که می‌توان آرزو کرد، البته هیچ اشکالی ندارد، اگرمایل باشید چیزی به‌این وسائل استراحت اضافه‌کنیدلطفاً بمن‌بگوئید. این‌چیزها را حتی‌از بیگانه‌ها هم دریغ نداریم. وازشما به‌هیچوجه، مارتین عزیزمن.

مسلم است ـ وما این‌نکته را برای تقویت سخنان مسترپکسنیف می‌گوئیم‌که هرمشتری اجازهٔ بی‌حدی داشت براینکه هرچه هوس میکند بخواهد. چند جنتلمن جوان دراثنایِ پنج‌سال اخیرتوانسته بودندتکمیل وسائل استراحت خود را بخواهند و از این درخواست آنها جلوگیری نشده بود.

وقتی دوباره پائین می‌روند شام حاضر است:

دوبطری‌شراب انگورفرنگی قرمزوسفید وجود داشت. یك بشقاب ساندویچ، بسیار دراز وباریك، یك بشقاب سیب‌زمینی، بشقاب دیگری از بیسکویت دریائی، از نوعی که پیوسته کپك زده اما خوشمزه است، بشقابی‌از قاچهای کوچك پرتقال‌کمی نارس اماشکر پاشیده، و بالاخره نان خانگی‌کاملا روستائی...

... مسترپکسنیف گفت:

ـ دختران‌عزیزم، مارتین‌وسط شما دوتا می‌نشیند، ومسترپینچ‌هم پهلوی من‌خواهد نشست. بافتخارمهمان تازه‌مان بنوشیم و بکوشیم که درکنارهم‌خوشبخت‌باشیم! مسترپینچ، اگردردادن مشروب صرفه‌جوئی کنید، می‌رنجم... ازهیچ چیزبی‌نصیب نمانیم.

وبیسکویتی برداشت وگفت:

ـ وای برآن‌قلبی که‌هرگزشادنیست. وقلب‌ما ازآن قلب‌هانیست، خدارا شکر! **(فصل پنجم)**

پکسنیف باتملق ونیرنك‌موفق‌می‌شودکه موردلطف«مارتین چازلویت» پیر و ثروتمند قرارگیرد و بلافاصله «مارتین» جوان‌را که با پدربزرگش سرجنگ دارد از پانسیون خود بیرون می کند. مردجوان باتفاق دوست خود «مارك تیلی» سوارکشتی می‌شود و بامریکا می‌رود، سیاحتی که او در امریکا می کند به دیکنز فرصت میدهد تا کینه‌ای را که از سفر سال ۱۸۴۳ خود بامریکا نسبت به امریکائیان داشته است طی صفحات متعدد ظاهر سازد. قهرمان اوبه لندن‌برمی گردد. ازطرفی «توم پینچ» هم‌که‌بالاخره ریاکاری «پکسنیف» راکشف‌کرده است‌او راترك می گوید وبه‌لندن می‌آید. در پایان رمان، همانطوریکه‌شایسته است، حوادث داستان

با پیروزی نیکان وشکست بدان پایان می‌یابد. «جونس چازلویت» جنایتکار که نیرنگها و جنایتهای متعدد مرتکب شده است، درلحظه‌ای که باید مجازات شود خود را مسموم می‌سازد؛ «پکسنیف» ریاکار که پیش همه‌کس مغلوب ورسوا شده است در گوشهٔ دهکده‌اش مخفی می‌شود؛ مارتین با پدر بزرگ خود آشتی می‌کند و با «ماری» خوب وصبور ازدواج میکند. «توم پینچ» هم خواهر خود «روت زیبا» را به دوستش «وستلاك» بزنی می‌دهد.

۳

ازادبیات روسیه

جنگ وصلح (۱۸۶۴ - ۱۸۶۹)
اثر: لئون تولستوی Tolstoi (۱۸۲۱ - ۱۹۱۰)
ترجمهٔ مهندس کاظم انصاری

حوادث این اثربزرگ «تولستوی» ازسال ۱۸۰۵ تا۱۸۱۳ اتفاق می‌افتد وخاتمهٔ آن تا ۱۹۳۰ کشیده می‌شود. محل حوادث گاهی در مسکوو پترزبورگ، در محافل اشراف روسی است و گاهی درمیدانهای نبرد «استرلیتز» و «مسکوا». یاشهرآتش گرفتهٔ مسکو و یا دشتهای پربرفی که سربازان فرانسوی در آنها عقب نشینی میکنند و نابود می‌شوند. جنگ و صلح رمان اخلاق و عادات، رمان روان‌شناسی واخلاقی و رمان تاریخی است. خلاصه کردن و شرح مطالب این رمان که در آن پنج یا شش حادثهٔ جداگانه در می‌آمیزد امکان ندارد. دو قهرمان اصلی کتاب عبارتند از «پی‌یربزوخوف» که جوانی درشت‌هیکل وعینکی، ساده‌دل، باهوش وطرفدارچیزهای محال، جوانمردو ضعیف النفس است که پیوسته در پیچ وخمهای زندگی اجتماعی، حسی و اخلاقی و دامهائی‌که این زندگی دربرابر رفتارناشیانه‌اش می نهددرتلاش‌است ومیکوشد که به ایده‌ال‌خود برسد. و دیگر «پرنس‌آندره بالکونسکی» رفیق او که افسر آراسته‌ای است و مانند همقطاران خود زندگی کرده

است اما درباطن ارزش بیشتری دارد. او هم‌جوان است اما رنج کشیده است: زنش‌مرده وپسری برای او باقی گذاشته است. مدتی پس ازمرگ زنش با «ناتاشاروستوف» دخترزیبا و جذاب و بانشاط نامزد شده است، اما « ناتاشا » خاطر خواه جوانی بنام « آناتول گوراگین » است که او را بدنام میکند و ترکش می گوید. آندره نیز او را ترك می گوید. «پرنس آندره»که افسر برجسته‌ای است و در «اوسترلیتز» بشدت زخمی شده است در سال ۱۸۱۲ دوباره برای دفاع ازمیهنش‌واردخدمت میشود ودرنبردمسکوا فرماندهی يك هنگ پیاده را بعهده دارد.

در اینجا شرح گوشه‌ای از نبرد مسکوا را ازکتاب: «جنگ وصلح» ترجمهٔ آقای مهندس انصاری نقل می‌کنیم:

گوشه‌ای ازنبرد مسکوا

هنك شانزده آندره درشمارقوای ذخیره‌ای بودکه تا ساعت ۲ در پشت دهکدهٔ سیمونوفسکی زیر آتش شدید توپخانهٔ دشمن بدون فعالیت ایستاده بود. پس‌ازساعت ۱۲ این‌هنگ که بیش‌ازدویست تن‌ازافرادخود را از دست داده بود بکشتزار جولگدمال شده یعنی بفضای میان دهکدهٔ سیمونوفسکی و آتشبار کوهستانی‌که آن روز هزاران نفردرآنجا کشته شده بودند ومخصوصاً درساعت‌دوبعدازظهربا صدها توپ دشمن‌بمباران می‌شد حرکت کرد.

هنگ مزبور بی‌آنکه ازآن محل‌تکان بخورد یا يك‌تیرآتش‌کند، بازدر آنجا يك سوم دیگر از افراد خود را ازدست داد. توپها ازپیش‌رو ومخصوصاً ازطرف راست درمیان دودی‌که پراکنده نمی‌شد می‌غریدواز منطقهٔ اسرارآمیز دود که تمام فضای مقابل را فرا می‌گرفت، لاینقطع گلوله‌ها باصفیرشتابان ونارنجکها بازمزمهٔ آهسته بدانجا پرواز میکرد.

پنداشتی گاهی برای استراحت یکربع ساعت سپری می‌شد وتمام گلوله‌ها ونارنجکها ازفرازهنگ می گذشت‌وآسیبی نمی‌رساند. ولی‌گاهی‌درظرف یك دقیقه چندین‌نفرازافراد هنگ را ازپای می‌افکند ودرنتیجه پی‌درپی بحمل مجروحین وکشتگان می‌پرداختند.

با هرگلوله‌ای‌که منفجر میگشت امیدحیات برای کسانیکه هنوز کشته نشده بودند تدریجاً کمترمیشد.

گردان‌ها به‌فاصلهٔ سیصد قدم ازیکدیگر ایستاده بودند اما با این حال تمام افراد هنگ‌روحیهٔ واحدی‌داشتند. همه یکسان خاموش‌وعبوس وگرفته بودند وبه‌ندرت‌صدای‌گلوله‌ها وفریاد «تخت روان» برمی‌خاست وخاموش میشد. افراد هنگ قسمت اعظم وقت را بدستور فرماندهان روی زمین نشسته بودند. یکی کلاه جلودارش را برمیداشت وبا دقت و کوشش قیطان‌های آن‌را می گشود وباز می‌بست. دیگری‌گل خشك‌شده‌را با کف دست نرم میکرد وبا آن سرنیزه‌اش را صیقل میداد. سومی‌حمایل خود را جابجا می کرد و یا کمربندش را یك سوراخ بالاتر می‌انداخت، چهارمی بادقت وکوشش مچ‌پیچ خودرا می گشود ودوباره آن‌رامی‌بست وکفشش‌را می‌پوشید. عده‌ای‌هم با کلوخهای زمین‌شخم خورده خانه‌های کوچك میساختند یا ساقه‌های کلش را بهم می‌بافتند. خلاصه همه کاملا مستغرق‌دراین اشتغالات بنظرمیرسیدند وهنگامی‌که‌جمعی‌زخمی یا کشته میشدند و تخت روانها بدنبال یکدیگر راه میافتاد یـا افراد قسمت‌های دیگر ازخط جبهه مـراجعت میکردند وموقعیکه از میان دود تودهٔ کثیر دشمن دیده میشد، هیچکس باین حوادث و اوضاع توجه نمی‌نمود و آنگاه‌که توپخانه وسوارنظام‌ازمقابل هنگ‌می گذشت ونفرات پیاده نظام روس دیده می‌شدند تذکراتی بمنظور تشجیع و تشویق از هرسو بگوش

می‌رسید. اما حوادث خارجی بسیار بی‌اهمیت که با جنگ هیچ ارتباط نداشت بیش ازهمه مورد توجه قرار می‌گرفت، گویی این‌حوادث عادی وروزمره سبب آسایش خیال این‌مردم بود که روحشان شکنجه می‌کشید. آتشباری از مقابل هنگ می‌گذشت. اسب یدکی یکی از ارابه‌های جعبهٔ مهمات پایش بیراق‌گیر کرده بود. از صفوف تمام هنگ یکسان فریاد کشیدند «آی‌اسب یدکی... یراقش رامرتب‌کن... الان زمین‌می‌خورد... آخ مثل‌این‌که نمی‌بینید» باردیگر توجه عموم به‌سك‌کوچك‌قهوه‌ای‌رنگی با دم علم شده جلب شدکه بیمناك در مقابل صفوف میدوید وخدا می‌دانست‌که ازکجا پیدا شده است ولی ناگهان دراثر انفجارگلوله‌ای در آن نزدیکی زوزه‌کشید ودمش‌را جمع‌کرده بکناری جست. صدای‌قهقهه وداد وفریاد ازتمام هنك‌برخاست‌اما این‌گونه تفریحات ووسیلهٔ انصراف خاطر یك‌دقیقه بیشترطول نمی‌کشید و افراد هنك‌که بیش ازهشت ساعت بیکار وبی‌غذا با وحشت مرگ دست به‌گریبان بودند در آنجا ایستاده چهره‌های رنگ‌باخته وعبوس ایشان‌هردم رنگ پریده‌تر وعبوسترمیشد. شاهزاده آندره درست‌مانند سایرافراد هنك عبوس ورنك باخته دستهارا به‌پشت گرفته وسررا پائین انداخته بود ودرمرتع کنارکشتزارجو ازیك مرزتامرز دیگربالاوپائین‌میرفت. نه‌کاری بودکه انجام دهدونه فرمانی‌که صادرکند. همه‌کارها خودبخود انجام میگرفت. اجساد کشتگان راپشت صفوف هنك می‌بردند و مجروحین را حمل می‌کردند و صفوف پراکنده دوباره بسته می‌شد و اگر گاهی سربازان می‌گریختند بیدرنگ شتابان مراجعت‌میکردند. ولی‌چون‌شاهزاده آندره نخستین وظیفهٔ خودمیدانست که‌حس شهامت ومردانگی سربازان را تحریك نماید وسرمشق‌ونمونه‌ای به‌ایشان نشان دهد،خود درمیان صفوف قدم میزد. اما بعد منقاعد گشت

که اونمی‌تواند به‌این مردم هیچگونه سرمشقی نشان دهد وچیزی‌به‌آنان بیاموزد. زیرا اونیزدرست مانند هریك ازسربازان نا آگاهانه متوجه‌این هدف بود که جریان فکر خود را از این وضع وحشتناك موجود منحرف سازد. پس‌درحالیکه پایش‌را به‌زمین میکشید وعلفها را به‌صدا می‌آورد وبگرد وغبار چکمه‌هایش می‌نگریست روی‌چمن راه میرفت. گاهی گام‌های بلند برمیداشت ومی‌کوشید روی رد پای علف چین‌ها که در مرتع باقی مانده بود قدم بگذارد و زمانی قدم‌های خود را می‌شمرد و حساب میکردکه چند مرتبه بایدازیك مرز به‌مرزدیگربرود تا مسافت یك‌ورست را به‌پیماید. گاهی گلهای افسنتین را که درشیارها روئیده بود میکندو این‌گلها را باکف دست‌ها میمالید و رایحهٔ تلخ و شیرین وتند آن‌را بو میکرد. ازتمام افکار روز پیش او دیگر اثری باقی نمانده بود وبه‌چیزی نمی‌اندیشید. بلکه با خستگی حس سامعه پیوسته به‌همان صداهای ثابت گوش میداد و میکوشید صفیرنارنجکها را از غرش توپ‌ها تمیزدهد. به چهره‌های افراد گروهان اول که ازمشاهدهٔ آن‌سیرو بیزاربودمی‌نگریست و انتظار میکشید. در حالیکه به صفیرگلوله‌ها که از منطقهٔ دود گرفته میرسید گوش میداد با خود میاندیشید «یکی دیگر... بازپیش مامی‌آید یکی، دوتا، یکی‌دیگر افتاد! ...» پس می‌ایستاد وبه صفوف می‌نگریست «نه، ازاینجا گذشت. اما این‌یکی افتاد.» دوباره براه خود ادامه میداد، میکوشید گام‌های بلند بردارد تاپس‌از پیمودن شانزده قدم بمرزبرسد.

صفیر وضربت! درفاصلهٔ پنج قدمی او زمین خشك زیروروشد و گلوله ناپدید گشت. بی‌اختیار لرزشی بدو دست داد! دوباره به‌صفوف سربازان نگریست وبخودگفت: بیشك بسیاری را ازپا افکنده است. در این‌موقع انبوه کثیری از افراد درکنار گردان دوم جمع شدند. شاهزاده

آندره فریاد کشید:

ـ آقای آجودان! نگذارید دورهم جمع شوند!

آجودان فرمان را اجرا کرد و نزد شاهزاده آندره آمد. از طرف دیگر فرماندهٔ گردان سواره نزدیك میشد.

فریاد وحشت‌آلودهٔ سربازی بگوش رسید:

ـ مواظب باشید!

نارنجکی چون پرنده‌ای که هنگام پرواز سریع صفیرمیزند وسپس روی زمین می‌نشیند دردوقدمی شاهزاده آندره کناراسب فرماندهٔ گردان آهسته سقوط کرد. اسب بی‌آنکه بپرسد: «آیانشان دادن ترس ووحشت شایسته است یانه؟» شیهه کشید و بخود پیچید وبکناری خیز برداشت، نزدیك‌بودسر گرد را ازروی‌زین‌سرنگون‌سازد. یکمرتبه‌ترس‌ووحشت‌اسب به افراد سرایت‌کرد.

فریاد آجودان‌که روی‌زمین درازکشیده بود برخاست:

ـ درازکش.

شاهزاده آندره مردد ایستاده بود. نارنجك دودمیکرد ومیان اوو آجودان که روی زمین درازکشیده بود، بین‌زمین شخم خورده و مرتع، کناربوتهٔ افسنتین، مانند فرفره می‌چرخید.

شاهزاده آندره درحالیکه با نگاهی پرامید و رشك آمیز برخلاف نگاه‌های پیشین خود بعلف‌ها و بوته‌های افسنتین و حاشیهٔ دودی که از گلولهٔ سیاه چرخان بیرون میجست می‌نگریست باخود میگفت: «آیا این مرگ است. نه، من‌نمی‌توانم، نه، من نمی‌خواهم بمیرم، من‌زندگانی را دوست دارم، این گیاهان، این زمین، این هوا را دوست دارم...» او در این اندیشه بود اما ضمناً به‌این مسأله توجه داشت‌که چشمهای‌سربازان

وافسران بعنوان سرمشق نگران اوست. پس به آجودان گفت:

ـ آقای افسر! خجالت بکشید. چه...

ولی سخنش را تمام نکرده چه ناگهان صدای انفجار برخاست. تکه‌های پولاد صفیر زنان به اطراف پراکنده گشت. پنداشتی، قطعات جام پنجرهٔ خرد شده‌ای به‌زمین ریخته شد و بوی خفقان‌آور باروت برخاست و شاهزاده آندره بطرفی پرتاب شد. دست‌ها را بالای سر برد و بر روی در غلطید. چند افسر بجانب او دویدند، خونی که ازطرف راست شکمش جاری بود علف‌ها را گلگون میساخت.

شاهزاده آندره راکه بشدت زخمی شده است بیک کلبهٔ دهاتی می‌برند و در آنجا عمل جراحی میکنند. دراطاق عمل تصادفاً در تخت مجاور او «آناتول گوراگین» خوابیده که پایش را بریده‌اند. شاهزاده بدیدن این مرد که مایهٔ جدائی او با ناتاشا شده بود ودر برابردرد ورنج مشترکی که دارندحس عاطفهٔ تازه‌ای در دلش بیدار می‌شود، به عشق و ایمان می‌اندیشد و او را می‌بخشد. «ناتاشا» به سراغ شاهزاده آندره می‌آید و از او بخشایش می‌خواهد و به پرستاریش همت می گمارد. «پرنس» به املاک خود می‌رود. درآنجا ناتاشا و خانواده‌اش که از مسکوی ویران کوچ کرده‌اند مهمان «شاهزاده خانم‌ماری» خواهر بزرگ آندره هستند که دوستی محکمی با ناتاشا دارد. اما وضع مزاجی آندره رفته‌رفته بدتر می‌شود و او در میان بازوان خواهرش و دختری که دوباره نزدیک بود شریک زندگیش گردد جان می‌سپارد. در همین اثنا «پی‌یر بزوخوف» که باتهام‌شرکت درحریق مسکو بدست فرانسویان گرفتار و محکوم باعدام شده است در آخرین لحظه بخشیده می‌شود. او که از زن هوسبازسابق‌خودجدا شده‌است پابند ناتاشا می‌شود وبا اوازدواج میکند. شاهزاده خانم ماری هم با «نیکلا روستوف» برادر ناتاشا ازدواج می کند.

ناتورالیسم

Naturalisme

«ناتورالیسم»، به مفهوم فلسفی، به‌آن رشته ازروشهای فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت (Nature) است وهرگز طبیعت‌را آلتی در دست نظم بالاتری نمی‌شناسد.

ازنظر ادبی - اگر مشخصات مکتبی را که فعلا با این نام مشخص شده است و اکنون مورد بحث ما است کنار بگذاریم - بیشتر به تقلید دقیق و موبموی طبیعت گفته می‌شود[1]. این نوع از ناتورالیسم نوعی ناتورالیسم بدوی و «کلاسیك» است که دنبالهٔ رئالیسم شمرده می‌شود، واگربخواهیم «گوستاوفلوبر» را نویسندهٔ «ناتورالیست» بشماریم باید به این مرحله از ناتورالیسم نسبت دهیم.

اما ناتورالیسم، بعنوان «مکتب ادبی» چهارچوبهٔ بسیارتنك‌تری‌دارد وبه‌مکتبی اطلاق می‌شود که **امیل زولا** Emile Zola (۱۸۴۰-

---

۱ - گویا همین نکته است که عده‌ای را درکشور ما به‌اشتباه انداخته‌است. تا بدانجا که درتعریف ناتورالیسم می‌نویسند: «ناتورالیسم مکتبی است که‌فقط به‌وصف‌زیبائی‌های طبیعت‌می‌پردازدوزشتی‌ها را نادیده‌می‌گیرد».

۱۹۰۲) و یارانش بنانهادند و قریب ده سال (۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰) برادبیات اروپا حاکم بود و پس از آن نیز ، با اینکه بصورت مکتب ادبی متشکلی باقی نماند، تأثیرش در آثار بسیاری ازنویسندگان قرن بیستم آشکار است، چنانکه می‌توان گفت عده‌ای از نویسندگان معاصر اروپا وامریکا ازآثارپیشوایان ناتورالیسم الهام می گیرند[۱].

یك نهضت سیاسی واقتصادی

مقالاتی که امیل زولادرسال ۱۸۶۵ درروزنامهٔ « Salut Public » نوشت، خبر از تولد «ناتورالیسم» می‌داد. درآن مقاله‌ها زولا ازاین کلمه به‌عنوان نام مکتب استفاده نکرده بود، اما اصولی‌را که پس‌از آن‌می‌خواست

۱ – با اینکه درچند دههٔ اخیرمقالات وکتاب‌های متعددی (چه درفرانسه و چه درکشورهای‌دیگر) دربارهٔهریك‌از نویسندگان رئالیست وناتورالیست انتشار یافته ولی باید گفت که ازسی‌سال به‌این‌طرف هیچ تحقیق جامعی دربارهٔ ناتورالیسم به‌عنوان«مکتب ادبی»بعمل نیامده‌است. بیشتر محققان، رئالیسم وناتورالیسم را درهم آمیخته وازآن‌دو تحت عنوان «رئالیسم» بحث کرده‌اند (بطوریکه حتی دائرةالمعارف معروف پلئیاد Pleiade نیز چنین کرده است.) عده‌ای نیزفقط با توجه به «ادعای علمی زولا» و با توجه به این‌که این‌تئوریهای علمی‌چندان پایه‌واساسی ندارد، از اهمیت «مکتب ادبی» غافل مانده‌اند (چنانکه مقالهٔ «ناتورالیسم» در چاپهای قبلی کتاب حاضر نیز چنین حالتی داشت). مقالهٔ حاضر کوشش مجددی است برای بهتر شناختن ناتورالیسم. درتنظیم این مقاله گذشته از منابع قبلی، ازسخنرانی‌هاوبحث‌های‌جلساتی که‌از ۳۰ ژوئن تا ۱۰ ژوئیه ۱۹۷۶ از طرف مرکز فرهنگی بین‌المللی « Cerisy-la-Salle » تحت عنوان «ناتورالیسم» تشکیل شده استفاده شده است. مجموعهٔ این سخنرانی‌ها و بحث وجدل‌های مربوط به هریك‌ازآنها درکتابی باعنوان Le Natura-lisme-Colloque de Cerisy» در کلکسیون معروف «10-18» منتشر شده است.

برای هنرخود برگزیند تقریباً بصورت قاطع بیان می کرد.

«زولا» که یك‌جوان شهرستانی بود و درسال ۱۸۵۸ از شهر «اکس» به پاریس‌آمده بود، درمحیط خاص «سیاسی و اقتصادی» اواخر دوران امپراطوری دوم (ناپلئون سوم) تجربه‌های فراوان اندوخته، درجریان آرزوها وتمایلات نسل‌خود (یعنی‌جوانانی که درسال ۱۸۶۰ بیست ساله بودند) قرار گرفته بود وبیشتراز همهٔ‌آنها توانسته بود این تمایلات را با جدیت و اعتقاد به صورت تئوری بیان‌کند. بطوریکه «ناتورالیسم» اوپیوسته نشانه‌هائی ازیك انقلاب دوگانه (سیاسی‌و اقتصادی) ونیز یك‌تحول ذهنی‌را که‌خاص‌سال‌ـ های ۱۸۶۰ـ۱۸۶۴ بود درخود داشت وازاین بابت با «ناتورالیسم» کسانی که از آن‌ها در صف «ناتورالیست‌ها» نام برده می‌شود متفاوت بود. واین خود نیز یکی‌ازدلائل عدم تفاهمی است که‌بعداً بین‌آنها پیش‌آمد.

«ناتورالیسم» برای زولا‌یك «فورمول» و بقول خودش نوعی «ابزار قرن»بود برای‌کاربردتحقیقات ونظریات معاصرانش ازجمله **اوگوست کنت** بانی روش فلسفی Positivisme (فلسفهٔ تحققی) و **هیپولیت تن** Hippolyte Taine تعمیم دهندهٔ این روش فلسفی درهنر وادبیات. «تن»درسال ۱۸۶۲ چنین‌نوشته بود:

«نسل ما، مانند نسل‌های سابق، دچار «بیماری قرن» شده بود [...] تاکنون، در قضاوتهایمان دربارهٔ انسان، الهام بخشان و شاعران را بعنوان اساتید خود برگزیده‌ایم و مانند آنان برخی از رؤیاهای جالب مخیله‌مان و تلقینات مقاومت ناپذیر قلب‌مان را جایگزین حقیقت می‌سازیم. ما به تعصب

پیشگوئی‌های مذهبی و به نادرستی پیشگوئی‌های ادبی اعتقاد پیدا کرده‌ایم. [...] بالاخره علم دارد نزدیك می‌شود و به انسان نزدیك می‌شود [...] در این کاربرد علم و در این ادراك اشیاء، هنری تازه، اخلاقی تازه، سیاستی تازه و آئینی تازه هست و امروزه برما است که به جستجوی آنها برخیزیم.»

این جستجو، جستجوئی بود که «زولا» آغاز کرد و ناتورالیسم ابزار او بود.



یك تحول فکری همراه با تحول اقتصادی و سیاسی برای مورخان معاصر، سال‌های ۱۸۵۹ـ۱۸۶۰ سال‌های بسیار شایستهٔ اهمیتی در زندگی سیاسی فرانسویان بود و در واقع سالهای خروج فرانسویان از رخوت و بی جنبشی و قیام مجدد جمهوریخواهان بود. این بیداری در واقع طرز عمل رژیم (امپراطوری دوم) و بالاخره ماهیت آن را تحت تأثیر قرارداد. بطوریکه ۱۸۶۰ ازنظر تحول عقاید و سیستم‌ها خطی است که دو شیب مخالف هم را از همدیگر جدا می کند. چنانکه می‌دانیم رژیم امپراطوری دوم از نظر اقتصادی دوران شکفتگی و پیشرفت بود بطوریکه شبکهٔ راه آهن و شبکهٔ بانکها و شهرهای مدرن بزرگ درفرانسه میراث باقی مانده ازآن دوره است.

این تحول دوگانه، ساخت اجتماعی و عقیدتی کشور، بخصوص مخالفان جوان امپراطوری را تحت تأثیر قرارداد. ناگفته نماند که زولا بلافاصله پس‌از رسیدن به‌پاریس، یعنی در فوریهٔ ۱۸۵۸ با این جوانان همراه شده بود.

با توجهی به روزنامه‌ها و مجله‌هائی که با اولین قدم‌های آزادی بخشی از جانب رژیم عدهٔ آنها در کارتیه لاتن چندبرابر شده بود با کمی حیرت می‌بینیم عقایدی که در همهٔ آن‌ها ابراز شده است شباهت عجیبی با عقایدی دارد که «زولا» در دو رسالهٔ «کینه‌های من» و «ناتورالیسم در تئاتر» بیان کرده است. و نیز همین نوع احساسات و عقاید را در سخنرانی‌های دانشمندان و دروس استادان دانشگاه می‌بینیم. مثلاً در دروس «کولژ دو فرانس» بخصوص در درس‌های فیزیولوژی **کلود برنار**، یا درس‌های **فلورنس** Flourens. در همهٔ آن‌ها توجه به وضع صنعتی و زراعی معاصر، به اختراعات و امکانات تازه و نمایشگاه‌ها و غیره دیده می‌شود...

اعتراضها هم در همهٔ آن‌ها همسان است. همهٔ آنها بیش از هرچیز به ادبیات رسمی، به مشاهیر ادبی دروغین، به آنچه روزنامهٔ «فرانسهٔ جوان»، «سبك ساختگی قراردادی و عاری از اصالت و زندگی» می‌نامید حمله می‌کنند. مکتب‌ها و مدل‌ها را انکار می‌کنند و در مقابل تکیه بر طبیعت اشخاص و برنبوغ دارند. به‌طوری که زولا روز ۱۶ آوریل ۱۸۶۰ **سزان** را دعوت می‌کند که مدلها و ذوق بازاری را کنار بگذارد. آنها از «سوفسطائیان و دسیسه بازان... که مصالح بزرگ ملی را به‌بهانهٔ دفاع از آن‌ها به‌خطر می‌اندازند و در خدمت سودجوئی‌های کوچك قرار می‌دهند.» انتقاد می‌کند. شعار آن‌ها «آزادی» است، آزادی در همهٔ قلمروها، بخصوص در قلمرو مذهبی. اغلب آن‌ها اشخاص آزاد فکری هستند و همه‌شان اخلاق سنتی را

رد می کنند. آن‌ها آگاهند براین که همه به یك حزب تعلق دارند: «حزب جوانان». وسرنوشت‌خودرا با سرنوشت میهن وآینده یکی می‌دانند. «فرانسهٔ جوان» چنین می‌نویسد:

زمان بیداری ومبارزه فرارسیده است. به‌پیش جوان‌ها! [...]ما نسل جوان آینده هستیم. زندگی با ما است [...] ما فرزندان این زمانیم، آن‌را صادقانه می‌پذیریم، اما می‌خواهیم که پیشرفت کند،و درآرزوی آیندهٔ بهتریم. حزب‌ما حزب میهن است. ما فقط پیروزی آن‌را می‌خواهیم، اینست‌که تکانش می‌دهیم تا بیدار شود...»

به‌این ترتیب فقط برخورد نسل‌ها در میان نیست. بلکه مسئلهٔ عمیق تری درمیان است وآن‌عبارتست ازآگاهی برتغییر چهرهٔ یك تمدن، یعنی یك‌تغییر ریشه‌ای.

زیرا این‌جوانان مخالف توجه دارند به این که شاهد پایان چیزی هستند وخود نیزدرآن‌مؤثرند.«ژول‌ملین» Jules Méline روز ۱۶ فوریهٔ ۱۹۶۲ در روزنامهٔ «کار» چنین می نویسد:

ما در یك روزگار اغتشاش اخلاقی و ذهنی بسر می‌بریم. [...] قرن هیجدهم همه نیروها وهمه فعالیت خود را در مبارزه با اشتباهات قدیمی و خرافات کهنه صرف کرد. با جرئتی حیرت‌آور بنای حکومت فئودال‌ها و کشیشان را که تزلزل ناپذیر جلوه می‌کرد لرزاند وبا این‌کار خدمت عظیمی به‌آینده کرد. اما بادرهم ریختن گذشته، هیچ چیزی را جانشین‌آن نکرد. کار بازسازی به‌عهدهٔ قرن‌نوزدهم گذاشته‌شده حالا ما باید درراه این‌وظیفهٔ افتخار-آمیز همت کنیم[...] امروزه ما همانسان‌که درهیجده قرن پیش،دریك‌دوران زاد وولد بسر می‌بریم. ذهن‌هامان به فورمول فلسفی تازه‌ای احتیاج دارند وباید آنقدرکارکنند که بتوانند آن‌را پیدا کنند.

«تحول»، «بیداری»، «زاد و ولد»، «زبان باز کردن بچه»،

«بارداری» و ... این‌ها کلماتی است که درنوشته‌های همهٔ اعضاء این «حزب جوانان» ودرنتیجه درنوشته‌های «زولا» هم دیده‌می‌شود. اوروز۲ ژوئن ۱۸۶۰ درنامه‌ای به‌دوستش بای Baille چنین‌می‌نویسد:

قرن ما قرن تحول است. از گذشتهٔ منفوری بیرون‌آمده‌ایم و بسوی آیندهٔ ناشناخته‌ای روانیم.

این آگاهی به شرکت داشتن در پایان یك روزگار، همراه است باپذیرفتن کامل آنچه درحال شکل گرفتن‌است واعتقاد به این که باید در این نوسازی سهیم بود و برای دنیای تازه‌ای که تولد می‌یابد پایه‌های محکمی فراهم کرد. پس از شکست جمهوری خواهان ۱۸۴۸، این وسوسهٔ «محکم کاری» و «قاطع بودن» را در همهٔ آن‌ها مخصوصاً در زولا می‌توان سراغ گرفت که در اغلب نوشته‌های او مخصوصاً همراه با کلمهٔ «ناتورالیسم» دیده می‌شود.

زیرا «زولا» با همه نیرویش در این نهضت شرکت دارد. در مقدمهٔ «کینه‌های من» می‌گوید:

من قرون طلائی‌را به مسخره می‌گیرم. من فقط دربند زندگی ومبارزه وتب هستم. درمیان هم‌نسلانم خیالم راحت است.

دراین دوران جنبش عمومی، دوران تحقیقات و عصیان‌ها و ویرانی‌ها وبازسازی‌ها، اوهم ضرورت آن «فرمول فلسفی» را که «ژول ملین» درجستجویش بود احساس‌می‌کند. درهمان نامه‌ای که به «بای» نوشته است چنین می‌گوید:

آنچه روزگارما را مشخص می‌سازد، این‌هیجان وفعالیت سوزان است. فعالیت‌درعلم، فعالیت‌درتجارت، درهنرها، ودرهمه‌جا: راه‌آهن‌ها،الکتریسیته

که به تلگراف اضافه شده، بخارکه کشتی‌هارا حرکت می‌دهد، بالون‌هائی‌که به هوا میرود. درعرصهٔ سیاست وضع بدتراست: ملتها قیام‌می‌کنند وامپراطوریها می‌خواهند باهم متحد شوند.درعالم مذهب‌وآئین همه‌چیز متزلزل شده‌است، دراین دنیای تازه‌ای‌که سر برمی‌آورد، به‌مذهب‌جوان وزنده‌ای احتیاج‌هست.

«ناتورالیسم» پاسخ اوبه این انتظار است. این‌مکتب درعین‌حال هم‌انکار است وهم بازسازی. برای ساختن دنیای‌آینده روی پایه‌های محکم، باید نظامی پیدا کرد که نه نظام محافظه کاری باشد (که برتصورات ارتجاعی متکی است) و نه نظام انقلابیون (که برتصورات‌منفی تکیه دارد).

اجتماعی‌که بایدبنا کرد یك اجتماع عدالت وبرادری‌است. باید هماهنگی‌وتعادلی‌پیدا کردکه درگذشته، ازسوئی به‌دست‌نظام کلیسای شکنجه‌گر ضایع شده است وازسوی دیگر براثر اغتشاش‌های قرنی‌که «کورهٔ داغ علم وادب و اقتصاد و سیاست» است و قرن «اختلال وتحریك اعصاب». «زولا» می گوید:

ما بیمار پیشرفت وصنعت وعلم هستیم وغرق درتب زندگی می‌کنیم.

جامعه‌درواقع‌مانند یك‌بدن‌زنده ویایك‌ماشین است. **اوژن پاز** Eugèe Paz درسال ۱۸۶۵ چنین نوشت:

من می‌توانم خودمان را به‌لوکوموتیوهائی که با همه نیروی‌بخارشان داغ شده است‌تشبیه‌کنم‌که چرخ ودندهٔ ناکافی‌وضعیفی به‌آنها بسته باشند. باید یا دیك‌بخار بترکد ویا چرخ ودنده بشکنند.

بدینسان باید تعادل و هماهنگی بین‌جسم و روح پیدا کرد، بین قدرت وآزادی‌فردی، ونیز تعادل اجتماعی، هماهنگی‌منافع، وعدالت‌که تنظیم کنندهٔ‌رابطه‌بین‌منافع‌شخصی‌بامنافع‌دیگران‌است.

ناتورالیسم زولا می‌خواهد با مراجعه به مدل تکنولوژیك یا مدل طبیعی همین تعادل‌را پیدا کند واین کار به هیچوجه عبارت از سکون‌پرستی یا محافظه کاری‌نیست؛ بلکه هدف آن‌پیدا کردن تعادل بین‌زندگی وسلامت است وکار متعادل و نیروبخش برهمه اعضاء یك بدن یایك موتور.

اما در نظر جمهوریخواهان جوان آنچه در درجهٔ اول جلو این کارمتعادل را می گیرد کلیسا است که آن‌ها باخشونت، نظامش را انکار می کنند. کلیسا از کودتا پشتیبانی کرده بود و بزرگترین نیروی محافظه‌کاری اجتماعی بود. ضمناً مالکان و کاسبکاران (و نه تنها مالکان‌بزرگ بلکه حتی سرمایه‌داران‌کوچك نیز)، ازترس سوسیالیسم وتولید اغتشاش‌درجامعه، به‌کلیسا روی آورده بودند. وویو Veuillot روزنامه‌نویس کاتولیك و مدافع کلیسا چنین می‌نوشت:

لازم است‌که در جامعه اشخاصی وجود داشته باشندکه زیاد کار کنند و زندگی محقری داشته باشند. فقر، قانون قسمتی از جامعه است. این قانون خداوندی است و باید ازآن اطاعت کرد.

پاپ پی نهم، در ۳۰ ژانویه ۱۸۶۰ درنامه‌ای به کشیشانش، فرانسویان را به جهاد برضد انقلاب دعوت می کرد که از نظر او خطرناك ومضر بود. درمقابل، جوانان، مخالف دخالت کلیسادر اموراجتماعی‌بودندوادعا می کردندکه هرچه وابستگی‌ها بین کلیسا ودولت کمتر باشد، به‌همان نسبت ترقی وپیشرفت آسان‌ترخواهد بود.

بدینسان ناتورالیسم برای زولا در درجهٔ اول یك روش ضد کلیسائی است و پایان «تابو»های کهنه. اعادهٔ حیثیت جسم است یا بهتر بگوئیم روش تازه‌ای برای سخن گفتن از آن و زندگی بخشیدن به آن. تلقی ساده و طبیعی آن بنام تعادل فرد انسانی و مهمتر از آن برای تعادل جامعه. زیرا «زولا» هم مانند «لوئی ژوردان» و «اوژن پاز» و روزنامه نویسان و نویسندگان متعدد دیگر هم‌نسلش معتقد بود که کلیسا نژاد مردم را خراب کرده و از قدرت فرانسه کاسته است. و مانند همهٔ آنها گذشته از آن که طرفدار توسعهٔ تحصیل همگانی و از میان بردن بیسوادی در میان مردم بود (زیرا پنجاه درصد از رأی دهندگان بیسواد بودند)، می‌خواست که جوانان به ورزش بدنی بپردازند و پسران - سربازان آینده - و دختران - مادران آینده - زندگی شایسته‌ای داشته باشند.

ناتورالیسم و علم

پیشرفت علوم، و بخصوص از میان آن‌ها دو علم «فیزیولوژی» و «زمین شناسی»، فکر زولا را بشدت بخود مشغول کرده و انقلابی در درون او بوجود آورده بود. تئوری‌های ناتورالیسم را زولا در سال‌های بین ۱۸۶۶ (تاریخ ارتباط زولا با کنگرهٔ علمی «اکس آن پروونس» (Aix-en-Provence تا سال ۱۸۸۰ (تاریخ انتشار اثر تئوریك معروف او با عنوان «رمان تجربی» Roman expérimental) در خلال نوشته‌های متعددی تحلیل کرد. در این میان چون عده‌ای از روزنامه‌ها دائماً به او حمله می‌کردند، زولا هم با پشتکار و شور فراوان به دفاع از خود می‌پرداخت،

خصوصیات رمان را آن گونه که خودش درنظر گرفته بود تشریح می کرد وبه این که منتقدان بدخواه یا سطحی، عقاید اورا تحریف می کنند اعتراض می کرد:

نخست این که ناتورالیسم در ادبیات بدعت عجیبی نیست که محصول مخیلهٔ جاه طلبانهٔ یك کاندیدای ریاست مکتب باشد. هیچ متن تئوریکی نیست که زولا درآن ادعا نکرده باشد که چیزی بنام «مکتب ناتورالیست» در ادبیات وجود ندارد و این مکتب خیالی نمی‌تواند رئیسی داشته باشد. می گفت: «**ناتورالیسم یك روش است یا ساده‌تر بگوئیم یك تحول**»، در عین حال ادامهٔ مطلوب آثار عده‌ای از پیشگامان است وازطرف دیگر، نتیجهٔ طبیعی مرحلهٔ تازه‌ای ازتمدن.

زولا ناتورالیسم را ناشی از عقاید **دیدرو** Diderot میداند. «علم گرائی» این مدیر دائرةالمعارف معروف فرانسه، در برابر «ایده‌آلیسم احساساتی **روسو**» دیدرو رابه صورت پیشگام عقیده‌ای درمی‌آورد که ادعای وارد کردن روش تجربی‌علوم را در ادبیات دارد. «زولا» می گوید: «با دیدرو، پدر پوزیتیویست‌های امروزی ما، روش‌های مشاهده و تجربهٔ تطبیقی در ادبیات زاده می‌شود.» همانطورکه رومانتیك‌ها، اخلاف «روسو» وبدنبال او **شاتوبریان**، **لامارتین**، **هوگو**، **وژرژسان** بودند، ناتورالیست‌هاهم اخلاف «دیدرو» وبدنبال او، **استاندال**، **بالزاك**، **فلوبر**، **وبرادران گنکور** هستند. زولا عقاید خود را بخصوص در مقابل روش رومانتیك‌ها قرار می‌دهد و آن‌ها را هنرمندانی می‌داندکه بدون کوچکترین آگاهی همان

استتیك کلاسیك را بکار می برند: «**تیپ‌ها را حفظ می کنند و تجرید تعمیم یافتهٔ فورمول کلاسیك را؛ ودلشان را به این خوش می کنند که لباس دیگری به‌آن بپوشانند.**» ایدآلیسم رومانتیك درست نقطه مقابل آن «رئالیسم علمی» است که زولا پیشنهاد می کند. او علت شکست رومانتیسم را دراین می بیند که این مکتب با جامعهٔ نو و تمایل عمومی آن به علم، تطابقی نداشت.

زولا می گوید: «**جوامع هستند که تحولات ادبی را ایجاد می کنند.**» آفرینش ادبی هرعصری نظیر یك اثر عظیم ناشناخته است که اندیشهٔ مهم ولی ناگزیر تمامیت آن نسل رهبریش کرده و بوجود آورده است. ونیز می گوید:

«**یك نویسنده هرچندکه دارای نبوغ باشد، کارگرساده‌ای است که سنك خود را بردوش می کشد و به‌تناسب نیروئی‌که دارد ساختمان بنای سالمند ملی را ادامه می‌دهد.**» ناتورالیسم یك وضع انقلابی وهرج ومرج طلبانه نیست، بلکه حاصل یك تحول طبیعی است. قرن نوزدهم در درجهٔ اول قرن علم است:

«**ناتورالیسم محصول طبیعی جامعهٔ دموکراتیك جدید است. تمدن روشنفکرانهٔ جدید ما مهمترین مشخصه‌اش افزایش اعجاب‌آور آگاهی‌های ما دربارهٔ طبیعت است. نویسندهٔ امروز، اگراز نظر نبوغ هم برابر باگذشتگان باشد، شکی نیست که اثری‌غنی‌تر ودرست‌تر ازاسلافش به‌وجود خواهد آورد وکار او به واقعیت نزدیکتر خواهد بود.**»

آنچه زولا پیشنهاد می کند در درجهٔ اول عبارتست از وارد کردن روش‌های علوم طبیعی به ادبیات وهمچنین استفاده ازاطلاعات

تازه‌ای که این علوم بدست داده است. راهنمای او در این مورد آثار علمی روزگارش است که زمینه‌های مختلف زندگی و روش‌های علمی مورد استفاده را تحلیل کرده است. مهمترین این آثار عبارتند از «رسالهٔ وراثت طبیعی» (Traité de l'Hérédité Naturel) اثر لوکا Lucas (۱۸۴۷-۱۸۵۰)، ترجمهٔ «اصل انواع» داروین (۱۸۶۲) وبویژه «مقدمه برطب تجربی» (Introduction à la medecine expérimentale) اثر کلود برنار Claude Bernard (۱۸۶۵). زولا در بیشتر مقاله‌های خود به این اثر اخیر استناد می کند. با اینکه به‌هنگام نوشتن اولین رمان‌ها وابراز اولین طرح‌های عقاید خود، با این اثر آشنا نشده بود ولی پس‌ازخواندن آن ناگهان صورت کامل و روشن افکاری را که هنوز درمغزش مبهم و ناپخته بود در آن یافت، بطوریکه از آن‌پس تصمیم گرفت درپناه قاطعیت این دانشمند نابغه قرار بگیرد وازآن پس هردلیل و برهانی را که می‌آورد ناشی از این‌اثر بود.

«کلودبرنار» ادعا می کرد که روش علمی قاطعی که در مورد «اجسام بی‌جان» بکار می‌رود باید در مورد «اجسام زنده» نیز قابل تطبیق باشد وزولا ادعاکردکه این‌روش باید با «زندگانی عاطفی‌و ذهنی» تطابق داده شود. هدف روش تجربی **«پیدا کردن روابطی‌است که پدیده‌ای‌را به «علت» نزدیك آن مربوط سازد وشرایط‌لازم را برای‌تظاهر این پدیده پیدا کند.»**

برای رسیدن به این نتیجه باید به مشاهده وکاوش جزئیات پرداخت. پیش از زولا، روش مشاهده در ادبیات بوسیلهٔ **«بالزاك»**،

استاندال و **فلوبر** بکار برده شده بود. زولا نظریهٔ خود را با این جمله بیان می کند:

«کسی که از روی تجربه‌کار می کند، بازپرس طبیعت است» و می گوید: **«رمان عبارت ازگزارش‌نامهٔ تجارب و آزمایش‌ها است!»** به این ترتیب معتقد است که نویسنده باید تخیل‌را بکلی کنار بگذارد زیرا: **«همانطور که سابقاً می‌گفتند فلان نویسنده دارای تخیل قوی است، من می‌خواهم از این پس بگوئید که دارای حس واقع بینی است. چنین تعریفی دربارهٔ نویسنده بزرگتر ودرستتر خواهدبود. موهبت دیدن خیلی‌کمتر ازموهبت‌آفریدن،در اشخاص مختلف وجه مشترك دارد.»**

اما این مشاهده ودید درعین حال باید با تجربه توأم باشد، یعنی نویسنده حالاتی را درنظر بگیرد که بتواند روابطی را درمیان دووضع مختلف یك پدیده نشان دهد. همین روش تجربی است که «کلود برنار» می‌خواست دربررسی‌پدیده‌های زیست شناسی‌وتطبیق آنها با علم طب وارد کند. «زولا» درکتاب «رمان تجربی»، روش تجربی را برای رمان نویس‌ها چنین تشریح می کند: **رمان‌نویس‌هم تماشاگر است وهم اهل‌تجربه. بعنوان تماشاگر حوادث را آنطورکه‌مشاهده کرده است بیان می‌کند برای این‌کار نخست مبداء عزیمت را معین‌می‌کند و برای حرکت اشخاص وپدیده‌های‌داستان خود زمینهٔ محکمی درنظرمی‌گیرد. بعدبعنوان اهل‌تجربه، بنای تجربه را می گذارد. یعنی‌می‌خواهم‌بگویم قهرمان-های خود را در داستان مخصوصی بکار وامیدارد که در آن، توالی حوادث به صورت نتیجهٔ جبری پدیده‌های مورد مطالعه جلوه کند.** درجای دیگری می گوید: **«رمان‌ناتورالیستی آزمایشی واقعی‌است‌که رمان‌نویس با استفاده ازتجارب خود روی افراد بشرانجام می‌دهد.»**

بکاربردن این‌روش‌ایجاب می کندکه دنیای اخلاقی‌بصورت

مادی وماشینی ادراك شود و «زولا» چنین فرض می کند که: **«دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که برسایر موجودات طبیعت حکمفرماست.»** این عقیده که پایهٔ فلسفی ناتورالیسم ادبی شمرده می‌شود، بیش از هرچیز دیگری سروصدای دشمنان زولا را بلند کرد. این عده همچنین زولارا بسبب تشبیه کار رمان‌نویس به آزمایش‌های دانشمندان عیب می کردند. زیرا رمان نویسی که روش تجربی در پیش می گیرد، بیشترشبیه دانشمند است تا شاعر و هنرمند. ازگفتهٔ خود زولا بهتر می‌توانیم به‌مطلب فوق پی‌ببریم: **«اکنون‌علم وارد قلمرو ما می‌شود. ما رمان‌نویسان در این مرحله ازکارمان تشریح‌کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همان‌طورکه فیزیولوژی‌دان دنبالهٔکار فیزیك‌دان وشیمی‌دان‌را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجاربمان کار فیزیولژی‌دان را دنبال می‌کنیم... خلاصه، همان‌طورکه شیمی‌دان یافیزیك‌دان، روی‌مواد بی‌جان کار می‌کند و فیزیولژی‌دان اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می‌دهد، ما هم باید روی صفات و مشخصات وهوسها و تهورات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری‌کار کنیم.»**

اولین اثری که«زولا»براساس این نظریهٔ تجربی و«جبرعلمی» نوشت « ترزراکن » «Thérèse Raquin» است. زولا در مقدمهٔ این کتاب چنین می‌نویسد: **«در ترزراکن مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به‌تشریح وضع‌مزاجی آنها پرداختم. عشق‌های‌قهرمانان من ارضای احتیاجی است. قتلی که مرتکب می‌شوند نتیجهٔ زنای آنهاست و همان‌طور که گرگها کشتن گوسفند را گردن می‌نهند آنها هم این نتیجه را می‌پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده‌ام آنرا پشیمانی بنامم، زائیدهٔ بی‌نظمی سادهٔ عضوی و سرکشی اعصاب تحریك شده و ناراحت آنهاست.»**

ودر جای دیگر چنین می گوید: **«هدف من بیش از هرچیز هدف علمی**

بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دموی را در برخورد با طبع سودائی نشان دادم... من باکمال سادگی، همان‌کاری راکه جراح روی اجساد انجام می‌دهد روی دو موجود زنده انجام دادم.

مسألهٔ وراثت

مسألهٔ دیگری که ناتورالیست‌ها وارد رمان‌های خود کردند و با اصرار زیاد برآن تکیه زدند، تأثیر وراثت در وضع روحی اشخاص بود. زیرا معتقدبودند که شرائط جسمی وروحی‌هرکسی ازپدر ومادرش باو رسیده‌است.

در مورد مسألهٔ وراثت، «زولا» از «لوکا» و کتاب «رسالهٔ وراثت طبیعی» او الهام‌گرفت وبراساس این‌نظریه، مجموعهٔ‌رمان معروف **روگون ماکار** Rougon Maquart را دربیست‌جلد تحت‌عنوان «تاریخ طبیعی و اجتماعی یك خانواده در زمان امپراطوری دوم» نوشت. در این سلسله کتابها زولا زندگی یك خانوادهٔ کوچك را تشریح کرده وشجره‌نامه‌ای برای فرزندان این‌خانواده ترتیب داده وآنها را به شاخه‌های متمایزی تقسیم کرده است.

داستان این سلسله کتاب، عبارت ازرشد وتکثیر شاخه‌های این‌شجره است. درنظراول شباهتی بین‌افراد این‌خانواده نمی‌توان یافت ولی درباطن رشتهٔ محکمی آنهارا به یکدیگر بسته و شبیه‌هم ساخته است. فرزندی‌که درنتیجهٔ رابطهٔ نامشروع ازمادری بدکاره به‌دنیا می‌آید الکلی وجنایتکار می‌شود ودرمورد دیگران نیز همین شرایط صادق است.

مشخصات آثار ناتورالیستی

بدینسان ناتورالیسم به صورت قیامی علیه پیشداوری‌ها و قراردادهای اخلاقی ومذهبی

پابه میدان می گذارد. سانسوری را که جامعه بر بخشی از مظاهر طبیعت و زندگی اعمال کرده است درهم می‌شکند. از چیزهائی سخن می گوید ومناظری‌را تشریح می کند که تا آنروز در آثارادبی راه پیدا نکرده بود وهمین مشخصهٔ ناتورالیسم است که پای بندان عرف وعادت و قراردادهای اخلاقی را به خشم می‌آورد و برضد خود تحریك‌می کند. سخن‌گفتن‌اززشتی‌ها وفجایع فقر وبی‌عدالتی که نخست با آثار**دیکنز** آغاز شده بود ولی جامعهٔ بورژوازی می‌خواست آن‌راندیده بگیرد، درکار**زولا** به اوج میرسد. و درکشورهای دیگر نیز **تورگنیف** و **جرج الیوت** و **هاوپتمان** به آن می‌پردازند. **تاکری** Thackeray اسنوبیسم وپیشداوری‌های‌ملی‌وخودستائی وجاه طلبی‌اجتماعی‌را به‌مسخره‌می گیرد. درتئاتر، **سودرمان** Suderman از عرف‌قراردادی شرف وافتخارانتقاد می کند و**ایبسن** Ibsen نقاب از چهرهٔ‌دوروئی وریا برمی‌دارد. اختلاف عمیقی را که بین حقیقت و زندگی‌اجتماعی وجود دارد برملا می کند و موانعی را که دربرابر رشد آزاد فرد قدعلم می کنند نشان میدهد. ناتورالیست‌ها چیزهای ننگ‌آلود، مضحك‌وشرم‌آور وحقیرشدن‌عشق براثر سودجوئی‌ها را به‌کرسی اتهام می‌نشانند وبرای نخستین‌بارعشق به‌صورت خواست جسمانی‌وجنسیت‌بعنوان‌یك‌تجربهٔ مشروع درآثارشان‌مطرح‌می‌شود. بدینسان می‌توان گفت که ادبیات ناتورالیستی در مجموع انتقاد تلخی است ازمبانی جامعه. وچون این جامعه‌ای که شور صادقانهٔ رومانتیسم و روحانیت عمیق مذهب را ازدست‌داده است کوشش

دارد با چنگ و دندان به نوعی اخلاق ایدآلیستی بچسبد، در برابر این سد شکنی‌ها ازخود عکس العمل نشان می‌دهد. حملات شدید به زولا و طرفدارانش ومحاکمهٔ **فلوبر**، **بودلر** و **اسکاروایلد** از همین‌جا ناشی است.

اما براثرهمین روش که ناتورالیسم درپیش گرفته‌است، عده‌ای ازمظاهر جامعه درآثار ناتورالیستی حق تقدم پیدا می‌کنند. ماجرای اغلب داستان‌ها به‌صورتی جریان می‌یابد که گوئی هیچ چیزدیگری بجز پلیدی، پریشانی، بی‌عدالتی و ننگ وجود ندارد. ناتورالیسم به تبع منطق عکس‌العمل برضد دید رومانتیك، ایدآلیستی یا فقط رسمی، دنیا را تنها درمظاهری خلاف همهٔ آنها خلاصه می‌کند و با اینکه اغلب این کار را تحت عنوان رئالیسم وواقع نگری انجام می‌دهد ولی درنهایت، حاصل کار به‌صورت نوعی وقاحت تحریك‌آمیز، انتقادی انقلابی ویا برداشتی بدبینانه و«فلاکت گرا» ازانسان درمی‌آید.

تصمیم به برملا کردن همهٔ واقعیت به آنجا می‌کشد که فقط ابتذال روزمره تحلیل شود. تصمیم به دیدن هرآنچه درانسان هست منجربه این می‌شود که همه انسان‌ها را به صورت موجوداتی ببینیم که بقول **هدایت**: «همهٔ آنها یك دهن بودند که یك مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به‌آلت تناسلیشان می‌شد. «توجه فراوان به اینکه تسلیم خرافات نشویم، حالت افراطیش عبارت ازاینست که هر گونه ایمان و اعتقادی را خرافات بشماریم. «آزادی» تنها

برای اینکه یك احساس خود بخودی درونی است انکار می‌شود: زندگی انسانی در زنجیر بیرحمانهٔ جبر تاریخی، تکامل زیست‌شناسی، وراثت جسمانی و اجتماعی قرار داده شده است. ناتورالیسم که در تئوری علیه پیشداوری‌ها قیام کرده و زیر عنوان رئالیسم وواقع گرائی به میدان آمده است، چنان از روی تصمیم‌های قبلی جهت گیری می کند که ناچار دید آزاد وراحتی را که از واقعیت داریم واژگون می کند و حتی شاید خود واقعیت را هم واژگونه جلوه می‌دهد. انسان‌رمان ناتورالیستی، زیرفرمان‌شرائط جسمانی خود قرار دارد. «زولا» می گوید: **«وضع مزاجی‌اشخاص را مطالعه کنیم نه اخلاق وعادات آنها را... آدم‌ها زیر فرمان‌اعصاب وخونشان قراردارند...»**

«نیچه» دراین‌باره می گوید: **«یکی ازکشف‌های مهم این‌قرن‌اینست که انسان‌عبارت ازضمیر نیست بلکه یك‌سیستم عصبی‌است.»**

بدینسان وضع جسمانی‌بعنوان اصل‌پذیرفته شده است‌ووضع روحی را باید اثر و سایه‌ای ازآن بشمار آورد. یعنی تظاهرات روحی،نتیجه‌ای ازشرائط جسمی‌است.

پس همهٔ احساسات و افکار انسان‌ها نتیجهٔ مستقیم تغییراتی است‌که درساختمان جسمی حاصل‌می‌شود ووضع جسمی نیزبنا به قوانین وراثت، ازپدر ومادر به‌او رسیده است.

یعنی‌اگردریکی‌ازاجداد نقص‌ویا اختلال جسمی وجود داشته باشد این‌نقص‌رفته‌رفته زیادشده ازنسلی به‌نسل‌دیگر می‌رسدوباعث می گرددکه نسل‌های بعدی، الکلی یا فاحشه شوند و یا نقص‌های

روحی دیگری پیدا کنند.

ناتورالیسم و اخلاق و اجتماع

زولا ادعا می کند که اثر علمی، یعنی رمان جدید، درعین حال یك اثر اخلاقی است. هرچند که اکثریت منتقدان در آثار زولا تمایلی شدید به بی‌پردگی وغیر اخلاقی بودن کشف می کردند، خوداو روی‌این ادعای خود اصرار می‌کرد. بعقیدهٔ زولا، رمان نویس کار خالص دانشمند را انجام نمی‌دهد. البته در برابر وضع و مشخصاتی که تحلیل می کند، بی‌طرفی ونفوذ ناپذیری بیرحمانهٔ یك دانشمند را مراعات می کند، با وجود این همانسان که «کلودبرنـار» گفته است **«تجربه‌گر بازپرس طبیعت است»** زولاهم اضافه می کند که **«رمان نویس بازپرس آدم‌ها و عواطف آنها است.»** واگر قراراست قاضی بیطرف باشد چگونه می‌تواند در مورد مسائل اخلاقی بیطرف نباشد؟ گذشته از آن رمان نویس باید:

مکانیسم پدیده‌ها را در انسان بداند، ساختمان و طرز عمل تظاهرات ذهنی وحسی‌را به‌همان گونه که فیزیولوژی تحت‌تأثیر وراثت وعوامل‌محیط برای ما تشریح می‌کند، نشان‌دهد. بعدانسان زنده را در محیط اجتماعی نشان دهد... وباتأثیرگذاری برروی‌پدیده‌هاو تسلط برآنها، عملاً برمحیط اجتماعی اثر بگذارد.

رمان‌نویس باکشف قوانین زندگی اجتماعی‌به سیاستمداران ودست اندرکاران اصلاحات اجتماعی امکان خواهدداد‌که دست به‌عمل بزنند وجامعه را اصلاح کنند. زولا به‌تهمت «جبری وتقدیری بودن» که به‌فلسفهٔ اومی‌زنند بشدت اعتراض‌می کند واعلام میدارد

که: «ناتورالیسم درادبیات، تشریح دقیق است وپذیرفتن وتصویرکردن آن‌چیزی است که وجود دارد.» او به پیشرفت اجتماعی معتقداست ومی‌خواهدراه‌های آن را هموار کند. هدف اخلاقی شدید وسختگیرانه‌ای دارد و در این مورد نیز تابع فرمول «کلود برنار» است: «اخلاق امروزی، در جستجوی علل واسباب است، می‌خواهد آن‌ها را تحلیل کند وبا توجه به‌آنها دست به عمل بزند.»

زبان آثار ناتورالیستی

«امیل زولا» درمقاله‌ای تحت‌عنوان «ناتورالیسم درتئاتر» چنین می‌نویسد:

اکنون به‌مسئلهٔ «زبان» میرسیم. ادعا می‌کنندکه سبك خاصی برای تئاتر وجود دارد. می‌خواهندکه این‌سبك کاملا با زبان عادی‌محاوره متفاوت‌باشد؛ آهنگین‌تر وعصبی‌تراز آن، بانفحه‌ای بسیاربلند، تراش خورده مانند الماس که طبعاً نورچلچراغها برآن بدرخشد. در روزگارما مثلا آقای «آلکساندردوما پسر»، نمایشنامه نویس بزرگی‌شمرده می‌شود. «کلمات» اومطنطن است. مانند فشفشه‌ها شلیك می‌شوند ودرمیان کف‌زدن‌های تماشاگران با هم‌فرودمی‌آیند. ضمناً همهٔ اشخاص اثراو به یك زبان صحبت می‌کنند: زبان پاریسی نکته سنج، آکنده ازمخالف خوانی‌ها که همچون خدنگی، خشك‌وخشن پرتاب می‌شود.من منکرزرق وبرق این زبان نیستم، زرق و برقی سطحی! اما حقیقی بودن آنرا انکار می‌کنم. هیچ چیزی خسته کننده‌تر اززهرخند مداوم جمله‌ها نیست. من انتظار نرمش بیشتر وطبیعی بودن را دارم. چنین زبانی‌هم بهترنوشته شده‌و هم چندان نوشته نشده است. صاحب سبك‌های واقعی این عصر رمان نویس‌ها هستند. بایدسبك بی‌نقص، زنده‌واصیل‌را درآثار «گوستاو فلوبر» و«برادران گنکور» جستجوکرد. وقتیکه نثرآقای «دوما» را با کاراین‌نثر نویسان بزرك بسنجیم، می‌بینیم‌که نه درست است و نه رنك و روئی دارد ونه شور وحالی. آنچه من می‌خواهم درتئاتر ببینم، خلاصه‌ایست از زبان محاوره. اگرنمی‌توان یك مکالمه را با همه تکرارها واطناب‌ها و سخنان بیهوده‌اش به صحنه برد، می‌توان حالت ولحن گفتگورا، روحیهٔ خاص هرگوینده را، وخلاصه این که واقعیت‌را درحدضرورت حفظ کرد...

بدینسان ناتورالیسم زبان محاوره را نخست در رمان و بعد در تئأتر وارد ادبیات می کند. نویسندگان ناتورالیست می کوشند در نقل مکالمهٔ هرکسی، همان جملات و تعبیراتی را بکار برند که خود او استعمال می کند. و این یکی ازمهمترین جنبه‌های واقع گرائی ناتورالیست‌ها است که پس از برچیده شدن خود مکتب و از میان رفتن مؤسسان آن نیز، درمیان نویسندگان قرن بیستم روزبروز رواج بیشتری پیدا می کند. به‌این ترتیب می‌توان زولا و پیروان او را اسلاف همهٔ نویسندگان بزرگی شمرد که امروزه زبان محاوره را درنوشته‌های خود بکار می‌برند.

گروه مدان
Le Groupe de Médan

درتاریخچهٔ ناتورالیسم فرانسه، تشکیل گروه «مدان» اهمیت زیادی دارد.

امیل زولا که درآن روزگار با تهیدستی و فقر شدیدی دست بگریبان بودو بالاخره با انتشار آثاری نظیر «آسوموار» L'Assommoir پول کافی بدست آورد وتوانست ملکی بنام «مدان» Médan بخرد. درین زمان زولا ازطرفی درمعرض حملات شدیدی قرارداشت واز طرف دیگر عده‌ای از نویسندگان جوان به حمایت از او برخاسته بودند. این عده که برای دفاع ازپیشوای خود برگرد اوجمع می‌شدند وجلساتی تشکیل می‌دادند عبارت بودند از **پل الکسی** P. Alexi (۱۸۴۷-۱۹۰۱) که همشهری زولا و از مردم «اکس» بود و یگانه کسی بود که تا آخر به زولا و روش او وفادار ماند، **گی دوموپاسان** Guy de Maupassant (۱۸۵۰ - ۱۸۹۳) که دوست «فلوبر» بود و

فلوبراورا با خود پیش زولا آورد وبا اوآشناساخت، **هانری سئار** Henry cèard (۱۸۵۱ - ۱۹۲۴)، **هویسمان** Huysmans (۱۸۴۸ - ۱۹۰۷) و **ژئون هنیك** L. Hénnique (۱۸۵۱-۱۹۳۵). این نویسندگان جلساتشان را در خانهٔ زولا درپاریس و در بهار و تابستان در ملك «مدان» تشکیل می‌دادند. این عده برای اینکه به‌کمك‌هم به پیروی‌از روش مکتبشان اثری ایجاد کنندتصمیم به انتشار کتابی گرفتند. این کتاب مجموعه داستانی بود بنام «شب‌های مدان» Soirèes de Médan که هریك‌ازداستانهای‌آن‌رایکی‌ازنویسندگان مزبورنوشته بود و در همین مجموعه بود که موپاسان داستان معروف «بول دوسویف» Boule de Suif خود را انتشار داد. این‌مجموعه درسال ۱۸۸۰ با مقدمهٔ تندوپرسروصدائی ازامیل زولا منتشر شد و بدنبال آن بودکه زولا مقالات ونظریات‌وآثار انتقادی خود را انتشارداد واصول عقاید خود را بیان‌کرد.

عقایدی چند...

درسال ۱۸۷۸ «گوستاو فلوبر» ضمن‌نامه‌های متعددی به عقاید زولا اعتراض کردونوشت:

تعجب می‌کند از اینکه چرا دوست نویسنده‌اش نمی‌تواند ببیند که در «تجارب» اوهیچ چیزجبری‌نیست‌بلکه هرچه وجوددارد همانست که خود او بمیل خود وارد کرده و آنچه نوشته همانست که دلش خواسته است آنطور باشد.

در نامه‌ای که «هانری سئار» در سال ۱۹۱۸ انتشارداد چنین نوشت:

«وقتی که من کتاب «مقدمه‌ای بر طب تجربی» اثر «کلود برنار» را برای مطالعه به‌زولا دادم می‌خواستم به او که ادعا می‌کرد کارنویسنده باید نظیر کار دانشمند باشد نشان دهم که طرز کار دانشمندان چه اندازه دقیق وحساب شده است. و با تذکر اشتباهات متعددی که معمولا ممکن است در طرز تفکر نویسندگان دیده شود، می‌خواستم او را از عواقب چنین تصمیمی برحذر دارم. کوشیدم به او نشان دهم که حتی در کتابهای خود او وقتیکه قهرمانان داستان همدیگر را دوست یا دشمن می‌دارند، بهم نزدیك یا ازهم دور می‌شوند به‌هیچوجه از اصول وقوانین علمی پیروی نمی‌کنند، بلکه قلم نویسنده است که بطور اختیاری هر رفتاری را که بخواهد به آنها می‌دهد.»

دربارهٔ این نامه «رنه دومنیل» R,Dumesnil نویسندهٔ کتاب «رئالیسم» چنین می گوید: «اگر امیل زولا نصیحت «هانری سئار» راگوش می‌کرد، کتاب «رمان تجربی» را نمی‌نوشت و به‌این‌صورت شاید اثر خود را از اینکه آلت نظریات علمی غلطی باشد وخواندن آن پس ازدهها سال مایهٔ ناراحتی خوانندگان شود، نجات می‌داد. این نظریات عادی وابتدائی برروی اثر زولا که بخودی خود وخارج ازاین بحث‌ها دارای ارزش واعتباری است، سایه‌ای می‌اندازد.»

در یادداشتهای «برادران گنکور» بتاریخ ۱۹ فوریهٔ ۱۸۷۷ مطالب ذیل دیده می‌شود:

«فلوبر دست به حملهٔ شدیدی زده وهمهٔ نظریات وکارهای امیل‌زولا را بباد حمله گرفته است. وزولا به‌او تقریباً چنین جواب میدهد: «شماها ثروت کوچکی دارید که ازاشکالات زیادی نجاتتان میدهد اما من‌مجبور بودم هرگونه کتابی بنویسم! آری، نوشته‌های ناچیز!... آه خدای من، من هم مانند شما کلمهٔ «ناتورالیسم» را مسخره می‌کنم، اما با وجود این آن‌را تکرارخواهم کرد، زیرا به‌هرچیز بایداسم تازه‌ای داد تا مردم آن‌را تازه تصور کنند... من نخست میخی برداشتم وروی سرمردم گذاشتم، سپس چکشی بدست گرفتم و با یك ضربت، میخ‌را یك سانتیمتردرسرمردم فروبردم، سپس باضربهٔ دیگری میخ را به‌اندازهٔ دوسانتیمتر داخل مغز او کردم... چکش من همان جاروجنجال در

روزنامه‌ها و سروصدائی است که دربارهٔ آثارم راه می‌اندازم...»

دانیل مورنه Daniel Mornet نویسندهٔ «تاریخ ادبیات فرانسه» دربارهٔ ناتورالیسم چنین میگوید: «ازچنین مسلك ادبی که متکی براصول علمی تردیدآمیز وبچه‌گانه‌ای بود، فقط رمان‌های مضحکی ممکن بود بوجود آید. اما زولا چنان نبوغ شعری وچنان مخیلهٔ قوی داردکه خیلی برترازاین نظریات بیهوده‌قرارگرفته‌است... زولا قدرت‌مشاهدهٔ فوق‌العاده‌ای دارد واگر نتوانسته است به مشخصات اخلاقی وروحی قهرمانان خود توجه داشته باشد، درعوض، محیط خارج‌را خوب مشاهده وتشریح کرده است. مثلادرآسوموآر رختشویخانه را ودرفصل «اعتصاب» از کتاب ژرمینال Jerminale جوش و خروش وقیام کارگران معدن را با توانائی عجیبی مجسم می‌سازد... ولی‌در سایر نویسندگان ناتورالیست، دیگراثری ازسبك «زولا» باقی نمانده است و اغلب آنها دوباره به رئالیسم گرائیده‌اند. این عده فقط کوشیده‌اندکه ازمیان عرف‌وعادت مردم، آنچه به هوسها وتمایلات جنسی نزدیك‌تراست، یعنی‌اغلب فسادها وبدیهای آن‌ها را تصویرو تشریح‌کنند.»

گذشته‌ازآن، خود زولا نویسندهٔ مبارزی بود، یأس‌ونومیدی دراو راه نداشت وبه جبری‌که درکتابهای خود آن‌همه برآن تکیه کرده بود تسلیم‌نمی‌شد. بزرگترین دلیل‌این‌موضوع حادثهٔ «دریفوس» بودکه زولا برای نجات متهم بیگناهی در برابر زمامداران فاسدو سرمایه داران قلدرعصر خود قیام کرد و فریاد «متهم می کنم.» او دنیائی‌را به‌لرزه درآورد.

نکتهٔ جالبی‌که دراینجا بایدبه‌آن اشاره‌کرد اینست‌که اشتباه زولا واعتماد شدید او به«علوم تجربی» درواقع اشتباه قرن اوبود. قرن نوزدهم ازاین‌بابت قرنی عجیب بود. ماشین‌بخار وچراغ گاز را آخرین کشف بشر می‌شمرد وهمهٔ دانشمندان بزرگ عصر به‌این

نتیجه رسیده بودند که هیچ رازنامکشوفی درعالم ودر انسان وجود ندارد. در نظرآنها همه چیزمادی وملموس بود وکار «کلود برنار» به آنجا کشیده بودکه یقین‌داشت بزودی مواد تشکیل دهندهٔ اندیشه را ازدرون مغز انسان بیرون خواهد کشید و جلو چشم همه تجزیه خواهدکرد وفرمول آن‌را خواهدنوشت.

درفصل‌اول‌کتاب‌خواندنی‌وعجیب Le Matin des magiciens (سحرگاه ساحران) که‌**لوئی‌پاولز** Louis Pauwels و**ژاك‌برژیه** Jacques Bergier درسال ۱۹۶۰ انتشاردادند مطالب‌حیرت‌آوری دربارهٔ این «اشتباه قرن» دیده می‌شود. بدنیست‌چند عبارت‌آن فصل‌را دراینجا نقل‌کنیم:

«افسوس که تاریخ نام اورا ثبت نکرده است. اومدیر «دفتر ثبت اختراعات» امریکا بود. وهم اوبودکه نخستین باراین‌هیاهورا به‌راه‌انداخت. درسال ۱۸۷۵استعفانامهٔ خود رابرای‌وزیربازرگانی فرستاد ودلیلی‌که درآن برای استعفای خود ذکر کرده بود این بود که دیگرچیزی برای اختراع‌کردن باقی نمانده است. دوازده سال بعدازآن، **مارسلن برتلو** Marcelin Bertelot شیمیدان بزرگ چنین نوشت: **«جهان ازاین پس هیچ رازی ندارد...»**

همه درها به روی هرگونه تصوری دربارهٔ کشف تازه‌ای در علوم بسته می‌شد... در سال ۱۸۹۵ « برونتیر » با اطمینان خاطر از «افلاس علم» سخن‌گفت.درهمان زمان پرفسور«**لیپمان**» **Lippmann** مشهور به یکی ازشاگردانش اعلام کرد که علم فیزیك تمام شده،

طبقه بندی ومنظم و کامل شده است واو بهتر است که به سراغ علم دیگری برود. همین شاگرد که هلبرونر Helbronner نام داشت بعدها اولین استاد «شیمی - فیزیك» اروپا شد و کشفیات قابل ملاحظه‌ای دربارهٔ «هوای مایع»، اشعهٔ ماوراء بنفش و «فلزات نرم» انجام داد...»

در چنین قرنی و در میان چنین دانشمندانی بود که زولا با اطمینان خاطر بنای «رمان تجربی» خود را گذاشت. بطوریکه بعدها وقتیکه از یك متخصص شنید قوانین «وراثت» که پایهٔ علمی اثر معروف او «روگون - ماکار» بوده بهیچوجه قطعی ومطمئن نیست و هرلحظه امکان دارد که براثر کشفیات تازه‌ای تغییر کند بشدت دچار تعجب شد. وبازبه‌همین اندازه حیرت کرد وقتی باو گفتند که علم در قلمرو «شناسائی انسان» بسیار کم پیشرفت کرده است ورمان‌نویس به‌هیچوجه نمی‌تواند ادعا کند که قوانین این امررا پیدا کرده است!...

در عالم تئاتر

ناتورالیستها برای کسب پیروزی در عالم تئاتر تلاش بسیارزیادی کردند و با این که در این عرصه موفقیت بارزی بدست نیاوردند ولی درهرحال جای پائی از آنان باقی ماند. رمان نویسان ناتورالیست احساس کردند که حتماً لازم است در عالم تئاتر نیز مانند « رمان » کسب پیروزی و موفقیت کنند. و طبعاً برای اقدام در این مورد هیچکس دیگری را شایسته‌تر ازخودشان ندیدند. به‌این ترتیب فکر نوشتن نمایشنامه در مغزشان رسوخ کرد وبه‌ترتیب **گنکور** و**زولا** و**آلفونس دوده** و **موپاسان** و **ژول رنار** استعداد خود را در این زمینه آزمودند. ولی هیچکدام

نتوانستند حتی نصف موفقیتی‌را که در رمان نویسی بدست آورده بودند، کسب کنند. علامت مشخص نمایش‌های ناتورالیستی این بود که به دکور و لباس اهمیت فوق‌العاده زیادی داده می‌شد و نویسندگان می‌خواستند جزئیاتی را که در رمان‌های خود در مورد هرچیزی شرح می‌دادند، در نمایشنامه بوسیلهٔ دکور و لباس نشان دهند.

ولی مسلم است که این دستاویزها بهیچوجه نمی‌توانست جای پرداختن به‌جزئیات وتفصیلات زیادی‌را که دررمانهای ناتورالیستی دیده می‌شد، بگیرد.

آنچه‌مسلم است اگرهانری بك H. Becque نمایشنامهٔ‌معروف خود بنام Les Corbeaux (کلاغان) را نمی‌نوشت، امروز در هیچ تاریخ ادبیات از تئاتر ناتورالیستی نامی برده نمی‌شد. «کلاغان» داستان زن یك کارخانه‌دار ثروتمند است که باتفاق سه دخترش در میان کلاهبرداران و حقه‌بازان افتاده است، بالاخره یکی از دختران او مجبور می‌شود که با یکی از آن اشخاص پست‌ازدواج کند.

ولی البته «هانری‌بك» ازپیروان «زولا» وازطرفداران مکتب علمی و تجربی او نبود. بلکه ناتورالیسم مخصوص بخود داشت و پیوسته میکوشید که ازروش‌خود دفاع کند و می گفت: «من چندان علاقه‌ای ندارم که به قاتلان و مصروعان و باده نوشان و فدائیان ارثیت و قربانیان نسل بپردازم.» و دربارهٔ نظریه‌هائی که زولا و

دوستانش برای ناتورالیسم بیان کرده‌اند عقیده داشت که حقیقت احتیاجی به تئوری ندارد، وعبارت ازچیزی است که انسان‌می‌بیند واحساس می کند و آن را بدون احتیاج به عرف و قاعده‌ای بیان می کند.

بطور کلی مبارزات پرحرارت ناتورالیست‌ها در عالم تئاتر گرچه خود باموفقیت زیادی پایان نیافت وآثار برجسته‌ای ازآنان باقی نماند ولی نباید فراموش کرد که آزادی عمل فراوان برای نمایشنامه نویسان آینده فراهم ساخت و در نتیجهٔ کوشش‌های فوق‌العادهٔ همان‌نویسندگان است که‌امروزه‌نمایشنامه‌های **ژان‌آنوی** J. Anouih و **مارسل امه** M. Aymé و **ژان‌پل‌سارتر** J. P. Sartre و **آلبرکامو** A. Camus با موفقیت‌درتئاترهای بزرگ بازی می‌شود.

روش دیگر نویسندگان ناتورالیست

حتی نویسندگانی که با خود زولا همکاری داشتند واز او پیروی‌می کردند، اصول‌فلسفی وعلمی اورا مورد تقلید قرار ندادند و فقط‌از روش ادبی اوپیروی کردند ودیگر درپی آن برنیامدند که به‌دنبال شجرهٔ ارثی اشخاص‌بروند وزندگی‌وراث اشخاص الکلی وعصبی را مورد مطالعه قرار دهند. ونخواستند که رمان خود را به صورت رسالهٔ‌علمی‌دانشمندانه دربیاورند ونوشتن آن‌را تجربه‌ای برای‌علم فیزیولوژی اجتماعی‌بدانند. بلکه درهمان روش ادبی که خود زولا هم ازنویسندگان رئالیست نظیر**فلوبر** و **گنکور** گرفته بود، افراط و مبالغه کردند. این نویسندگان ادعا کردند که در رمان هر گونه

فرض وتصوری دروغ محض است؛ ازاین‌رو بجزآن چیزهائی که با کمال دقت مشاهده شده است، هیچ چیز دیگری را نباید وارد رمان کرد، حتی حوادث عجیب ونادری راهم که درزندگی واقعی اتفاق می‌افتد، نباید به کتاب خویش راه داد، زیرا چنین حوادثی بیشتر شباهت به دروغ دارد. محتوی رمان باید عبارت ازحوادث روزمرهٔ عادی وپیش پا افتادهٔ زندگی باشد، بایدازهمین چیزهائی باشدکه نه‌آغاز دارند ونه پایان، حوادثی که همیشه ودرهمه جاو برای همه کس اتفاق می‌افتد. این را هم اضافه کردند که زندگی روزمرهٔ همه‌کس ازغرائز ناچیز یا پست‌ویا اززشتی‌ها تشکیل شده است. زیبائی وخصال نیکو، یا خیال‌وتصوری بیش‌نیست ویا اگر هم واقعیتی داشته باشد، استثنائی ونادر است ونمی‌تواندموضوع رمان قرار گیرد. رمان باید پستی‌ها و دروئی‌های مزورانهٔ زندگی اجتماعی را که براساس معایب و خود خواهی‌ها بنا شده است، نشان دهد. اهمیت و زیبائی رمان بسته به اینست‌که بیشتر به زشتی و بی ارزشی دنیا وفادار بماند. از این‌رو پیروان زولا که اصول مکتب علمی و تجربی او را فراموش کرده بودند، به صورت نویسندگان رئالیستی درآمدندکه کارشان به‌افراط‌کشیده بود وفقط نغمهٔ زشتی‌ها وبدیها را سازمی‌کردند.

باین ترتیب گذشته ازعدهٔ زیادی‌که به مخالفت باناتورالیسم برخاسته بودند وبا نوشتن آثار متعدد اخلاقی وایدآلیستی و علمی و تاختن به ناتورالیستها می‌کوشیدند بنای این مکتب را درهم

بریزند، خود نویسندگان ناتورالیست نیز اصول مکتب خویش را انکار کردند و تا اندازه‌ای به رئالیسم «فلوبر» و «گنکور» عودت نمودند.

در این میان بیانیه‌ای نیز تحت عنوان «بیانیهٔ پنج نفر» Le Manifêste des Cinq منتشر شد و درآن پنج تن از نویسندگان جوان زولارا بشدت مورد حمله قراردادند وادعا کردندکه‌پیشوای ناتورالیسم روزبروز از برنامهٔ خود قدم فراتر می‌نهد بطوریکه ناتورالیسم را به‌صورت آشیانهٔ مسائل مستهجن درآورده است و فریاد برداشتندکه باید هرچه زودتر به‌داد نسل جوان رسیدکه «فردا خیلی دیر است!»

اما این بیانیه که شامل‌حملهٔ مستقیم به «زولا» بود موفقیتی کسب نکرد؛ حتی‌دشمنان زولاهم روی‌موافقی به‌آن نشان ندادند.

تأثیر ناتورالیسم

اکثر نویسندگان که سنگ ناتورالیسم را به سینه میزدند بزودی‌ازاصول آن روگرداندند. بجای توصیف و تشریح «حقیقت حقیر زندگی» هریك به‌شیوهٔ خود دست‌بدامن تغزلات‌شاعرانه زدند ودروئی‌اجتماع وتزویروسالوس طبقهٔ حاکم را به پای میز محاکمه کشاندند. با هزاران نمونهٔ گوناگون موضوع «بول دوسویف[1]» موپاسان را درآثار خود پروراندند واشخاص «متقی وپرهیزگاری» را نشان دادندکه‌هنگام نیازبه زن‌فاحشه‌ای رومی‌زنند وپس‌از رفع نیاز او را به باد ناسزا

۱- به «نمونه‌های ناتورالیسم» در پایان این فصل مراجعه شود.

می گیرند.

طرفداری یك‌جانبهٔ این«ادبیات بیطرف» بزودی آن‌را ازچشم مردم انداخت وپس‌ازآن ازناتورالیسم تقریباً بجزتمایلات رئالیستی آن، چیزی باقی نماند. با این حال ناتورالیسم با همهٔ خامی و نارسائی سیر رمان نویسی را درقرن بیستم تغییرداد.

نخست آنکه رمان به استناد مدارك و مصالح واقعیت نوشته می‌شود. دیگر آنکه رمان نویس در عالم درون وگوشهٔ عزلت‌بسر نمی‌برد؛ واگرهم چندگاهی به خلوت دل‌پناه ببرد بازناچار است ترك انزوا کند تا به تماشای زندگی روزمره برود و در زیر ظواهر امور، غرائز وهوسهائی را که سررشتهٔ حقیقی زندگی هرفردی را بدست دارند جستجوکند، درنظر چنین رمان‌نویسی، زندگی حقیقی همان زندگی چندتن‌راحت طلب‌تن‌آسای‌اشراف منش نیست، زیرا این زندگی چیزی جز دروغ و تصنع ندارد؛ بلکه زندگی اکثریت مردم، زندگی افراد بیشماروساده دل درخور توجه ودقت‌اوست، وهنر یعنی تصویر زندگی همین مردم ساده وعامی.

نکتهٔ دیگرآنکه رمان‌نویس باید ازقراردادها وسنن‌مصنوعی وپایدار ماندهٔ قدیم حذر کند: یعنی حادثهٔ داستان، بجای این که ماجراهای عجیب و غریب کودکانه‌ای را مانند خیمه شب بازی نشان دهد یا باخیال پردازی سهل‌وساده‌ای پیروزی اخلاقی‌فضیلت را وصف کند و خواننده را همواره با توهم نیکی و نیکوکاری بفریبد، باید سیر پیچیده و بغرنج و بی‌آغاز و پایان زندگی راباز

نماید.

این ناتورالیسم مستند واجتماعی وبدبین وطنزآمیز وانتقادی دامنهٔ نفوذ خودرا تازمان‌ما کشانده است.

ناتورالیسم در کشورهای دیگر

نفوذ ناتورالیست‌های فرانسوی در **انگلستان** بسیار کم مشهود شد، زیرا تصور بی پردهٔ صحنه‌های داستان به ترتیبی که درآثار ناتورالیست‌ها دیده می‌شود باروح انگلیسی‌سازگار نبود. ناشراولین ترجمهٔ آثار«زولا» محکوم به زندان شد. در میان نویسندگان این دوره فقط یکنفر را می‌توان استثناء کرد و آن «جرج مور» George moor (۱۸۵۲ - ۱۹۳۳) است که نویسندهٔ‌رئالیست سدشکنی بود وجوانی خود را درپاریس بین نویسندگان و هنرمندان‌پیشرووبسربرده بود. یکی‌ازآثار «مور» که Exther Waterr نام‌دارد یك‌اثرناتورالیستی است.

در ادبیات **هلندی** ناتورالیسم بشدت رواج یافت. ذوق ملی آمادهٔ قبول‌تحلیل واقعیات بود و عکس‌العمل شدیدی برضد رمان محافظه‌کار وقراردادی بوجود آمده بود. **وان لانپ** Van lannp با نوشتن کتاب Keaasge zevenster (۱۸۶۵)چنان‌افراطی دررئالیسم کردکه جنجال وسروصدا برپا شد. اما پایه‌گذار واقعی‌ناتورالیسم هلند **امانتس** Emants (۱۸۴۸ - ۱۹۲۳) بودکه از«تن» پیروی می‌کرد و می‌خواست هنر نیز مانند علم آزاد و بی‌پروا باشد. دارای ذوق تحلیل درست بود و سبکی ساده و صریح داشت. در رمان‌های خویش تاحد زیادی مدیون «سه نوول» **تورگنیف** است و معروفترین

رمان‌هایش «مادموازل لینا» (۱۸۸۸) است که در معرض حملات متعدد قرار گرفت. نویسندهٔ دیگر این‌دوره **آلترینو Aletrino** (۱۸۵۸-۱۹۱۶) است که پزشك بود و از فلوبر و زولا و بخصوص برادران گنکور تقلید می کرد. چون در فکر اضطراب و مرگ بود زندگی اشخاص علیل وافرادی را که اسیرغرایز خویش هستند موردتحلیل قرار می‌داد ونوشته‌ای آهنگدارو بی‌نقص داشت. وی داستان‌هائی ازقبیل مارتا Martha وغیره نوشت.

نفوذ «تن» و «زولا» قدرت‌تصویر بیرحمانه وتیرهٔ واقعیات‌را به‌این ملت بخشیده بود. ازاینرو این مرحله درادبیات هلندی بصورت جریان مهمی درآمد که رمان هلندی را پرمایه‌تر وواقعی‌ترساخت.

درآلمان در آن مرحله‌ای که رمان به‌صورت عادی و مبتذلی درآمده بود، تئوریهاوروش کارزولا بخوبی استقبال شد. ناتورالیسم که نهضت جدیدی بود بخصوص در برلن با علاقه پذیرفته شد. نخستین نویسنده‌ای که به این‌مکتب متمایل گشت «کرتزر» **Kretzer** است که «زولای آلمان»لقب گرفت. ولی درآثار خویش بیشترتحت تأثیر«دیکنز» بود وسبکی بسیارادیبانه داشت. بیان کنندهٔ تئوریهای ناتورالیسم آلمانی نویسنده‌ای بنام «**هولتس**» Holz (۱۸۶۳-۱۹۲۹) است که طرفدار ضبط دقیق حرکات و گفتارها یا بهتر بگوئیم «عکاسی واقعیت ها» است. هولتس درسال ۱۸۸۹ به کمك نویسندهٔ دیگری بنام **شلاف** Schlaf سه داستان تحت عنوان «پاپا هاملت» Papa Hamlet به پیروی ازهمین‌سبك (Réalisme Photographique)

نگاشت. بطورکلی ناتورالیسم درآلمان باسروصدا وتشکیل انجمن های ادبی و انتشار رساله‌ها و تأسیس تئاترها توأم بود. از میان نمایشنامه نویسان‌این‌دوره‌درآلمان **هاوپتمان** Hauptmann (۱۸۶۲-۱۹۴۶) را باید نام بردکه آثارمتنوعی درمکتب‌های گوناگون‌دارد اما شهرت اوبا نمایشنامهٔ ناتورالیستی «پیش ازسپیده دم» (۱۸۸۹) آغاز شدکه‌فاجعه‌ای مربوط به‌تأثیر ارثی‌الکلیسم‌بود. این‌نمایشنامه که درآن‌هم‌تأثیر«زولا»وهم‌تأثیر«ایبسن»دیده‌می‌شد جنجالی برپاکرد وبرسرآن کشمکش‌ها شد. «هاوپتمان» موفقیت بزرگ خویش را با نمایشنامه‌های «جشن‌صلح»، «مرد تنها» و «نساجان» Tisserands (۱۸۹۲) بدست‌آورد. نمایشنامهٔ‌جسورانه وهیجان آوراخیر، فاجعهٔ بردگی وتیره روزی کارگران سیلزی بود.

درایتالیا نیز دراین دوره رمان‌های رئالیستی مربوط به‌آداب واخلاق درمرحلهٔ ابتذال بود ازاین‌رو جوانان متهور وجسور به‌این فکرافتادندکه از ناتورالیسم فرانسه الهام بگیرند. آنان که فاصلهٔ زیادی با دید «اوبژکتیف» داشتند از آزادی جدید برای مبارزه با «ایدآلیسم خنك و اخلاق قراردادی» که بر ادبیاتشان حاکم بود استفاده می‌کردند. اما هیچ یك از آن‌ها نویسندگان درجه اولی نشدند. و این مرحله «وریسم» Verisme در ادبیات ایتالیا موفقیتی نیافت. زیرا ذوق ایتالیائی بهیچوجه ادبیات عینی (Objective) را نمی‌توانست بپذیرد و در اولین فرصت جنبه‌های غنائی ویا هزل آمیزرا به آن می‌افزود.

نمونه‌هائی از آثار نویسندگان ناتورالیست

۱

آسوموار L'Assommoir

اثر امیل زولا Emile Zola(۱۸۴۰-۱۹۰۲)

خلاصهٔ کتاب

«کوپو» Coupeau که حلبی ساز شرافتمندی است موفق می‌شود با دختر رختشوئی بنام «ژروز» Gervaise که دوستش دارد ازدواج کند. درسایهٔ کار منظم‌هر دوآنهاوضع زندگی‌خانوادهٔ کوچکشان روز بروز بهترمی‌شود و پولی‌که در صندوق پس‌انداز ذخیره می‌کنند رفته رفته بیشتر می‌گردد. اما در این اثناء روزی «کوپو»در حین‌کار ازجای‌بلندی می‌افتدو پایش می‌شکند. معالجهٔ این شکستگی مدت زیادی طول می‌کشد.پس از مدتی‌که از بستر بر می‌خیزد، چون وضع مزاجیش برای کار آماده نیست، مشغول ولگردی می‌شود و در نتیجهٔ تشویق عده‌ای از رفیقان بد، عادت می‌کند که مرتباً به میخانه برود.

پس‌ازمدتی، ازپولهائی‌که به‌هزار زحمت‌گرد آورده‌بودند، اثری نمی‌ماند. اما آهنگر خوش قلبی به نام «گویه» Gouyet که‌بطور پنهانی «ژروز» را دوست‌دارد،پولی به‌آنها قرض می‌دهد و آنها با این پول سروسامانی به دکان خود می‌دهند. «ژروز» رختشوئی خستگی ناپذیر است و لباسهائی‌که می‌شوید در تمیزی و سفیدی نظیرندارد. ولی در مقابل، «کوپو»به تنبلی و مشروب

خواری معتاد شده است. زن مدتی می‌کوشد که از این وضع جلوگیری کند وشوهرش را از این‌راه‌بر گرداند، ولی کوششهای او نتیجه‌ای نمی‌دهد. میخانهٔ «آسوموار» (آلت‌قتل) که «کوپو» مرتباً بآنجا میرود، آخرین دینارهای پس اندازآنها را می‌بلعد. «ژروز» دکان خود را از دست می‌دهد و مثل سالهای گذشته بطور روز-مزد برای مردم کار میکند و رفته رفته بسوی سقوط می‌رود. این خانوادهٔ کوچك که با بی پولی و فقر دست بگریبان است دچار وضع فجیعی می‌شود. «کوپو» از زنش پول‌می‌خواهد و چون زنش باو جواب نفی میدهد شوهر در مقابل چشمان متجسس دخترشان «نانا» که از دیدن بدی‌ها احساس لذت می‌کند شروع به‌کتك زدن زنش میکند و اثاث خانه را به بازار می‌برد و می‌فروشد و پول آنرا به‌میخانه چی میدهد. «ژروز» نیز بالاخره تاب مقاومتش در مقابل اینهمه بدبختی و تیره روزی‌به پایان میرسدو اوهم شروع به میخواری می‌کند. روزی برای پیدا کردن شوهرش بمیخانهٔ (آسو موار) می‌رود و باتفاق «کوپو» و رفقای ولگرد او گیلاسی مشروب «آنیزت» می‌خورد. «آنیزت» دلش را بهم می‌زند وآرزو می‌کند که مشروب تندتری بخورد و میخورد. اکنون از گوشهٔ چشم به گیلاسهای‌عرق نگاه می‌کند.

ترجمهٔ صفحه‌ای ازمتن کتاب:

- این که می‌خورید چیست؟

«کوپو» جواب داد:

- این؟ این کافور «بابا کلمب» است. خوب نیست اینقدر بیخبر بمانی، بیا یك جرعه بتو بدهم.

ازگیلاسی که به سوی‌اودرازشد، جرعه‌ای خورد و دندانهایش‌بهم قفل‌شد. «حلبی‌ساز» درحالیکه ازخنده روده‌بر می‌شد گفت:

- ها! گلویت را سوزاند؟... بیك‌جرعه سربکش! هر گیلاسش یك

سکهٔ شش‌فرانکی ازجیب دکتربیرون می کشد!

درگیلاس دوم، دیگر «ژروز» آن گرسنگی را که اذیتش میکرد احساس نکرد. اکنون‌دیگربا «کوپو» کنارآمده بود واورا به‌گناه‌بدقولی توبیخ نمی کرد. می‌توانستند روز دیگری به «سیرك» بروند. اصلا بازی این اشخاصی که سوار بر اسبها چهارنعل می‌رفتند چندان نکتهٔ جالبی نداشت!... درمیخانهٔ «بابا کلمب» باران نمی‌آمد وهرچند که دستمزد روزانه توی‌الکل حل‌میشد ولی درعین‌حال مایع صاف و درخشانی نظیر طلا توی معده‌اش سرازیر میشد. کائنات را به پشیزی نمی‌شمرد، زندگی هیچوقت برای‌او این‌همه لذت بخش نشده بود واز اینکه براثر این لذت فقط نیمی از درد تمام شدن پولها را احساس میکرد، تسلی می‌یافت. خیلی راحت بود، بهتراز آنجا کجا می‌توانست برود! حتی اگر گلولهٔ توپ درکنارش منفجرمی‌شد، ازجای خود تکان نمی‌خورد.

درمیان حرارت مطبوعی می‌پخت. نیم‌تنه‌اش به پشتش چسبیده بود، ازلذتی‌که تمام‌اعضایش‌را سست می‌کرد، بیخود شده بود. آرنجها را به‌میزتکیه داده وچشمانش را به نقطهٔ مجهولی دوخته بود. دریکی‌از میزهای مجاور اودومشتری، یکی درشت هیکل وزمخت ودیگری چاق‌و کوتوله، ازشدت مستی‌همدیگررا بغل‌کرده بودند واوازتماشای‌آنهالذت میبرد. آری، او به «آسوموار»، به‌صورت باباکلمب که شبیه یك خیك روغن‌خوك بود، به‌مشتریهائی که‌پیپ‌هایشان رامی کشیدندونعره می‌زدند وبه زمین تف می‌کردند، به‌چراغ گازهای بزرگ که‌آئینه‌ها وشیشه‌های عرق را شعله‌ور می‌ساخت، نگاه می کرد ومی‌خندید. بوی مشروب دیگر ناراحتش‌نمی کرد. برعکس دماغش‌را غلغلك میداد وحتی‌برایش‌خوشایند بود. پلکهای‌چشمش بسته میشد وبی‌آنکه احساس‌نفس‌تنگی کند، نفس-

های مقطعی میزد وخواب آرامی برتمام وجودش مسلط میشد. پس از سومین گیلاس کوچك، چانه‌اش را روی دستها رها کرد. بجز «کوپو» ورفقای اودیگر کسی را نمیدید. اکنون صورتهایشان کاملا نزدیك هم بود. برروی گونه‌هایش نفسهای گرم آنها را احساس میکرد. ریشهای کثیف آن‌هارا نگاه میکرد، گوئی می‌خواست موهای آن‌هارا بشمارد. دراین ساعت شب، همه‌شان مست لایعقل بودند. «مه‌بوت» که هنوز پیپ خود را از میان دندانها بیرون نیاورده بود، مانندگاو تنبلی جدی وساکت بودودهانش کف کرده بود. «بیبی‌لاگریاد» هم شرح میداد که چطور یك بطری شراب را بیك جرعه سر کشیده است.

در این اثناء «بك‌ساله» که به لقب «بواسان سواف» معروف بود گردونهٔ قماررا آورده بود وبا «کوپو» سرپول شراب بازی میکرد:

ـ دویست! چه بخت بدی! همیشه نمره‌های خوب نصیب تو می‌شود!

عقربهٔ گردونه جیرجیر میکرد: تصویر «الههٔ ثروت» که زن قرمز درشت اندامی بود ودرپشت شیشه‌ای نقش شده، می‌چرخید و ازآن بجز لکهٔ گرد قرمزی که شبیه لکهٔ شراب بود، چیزدیگری دیده نمی‌شد.

ـ سیصد وپنجاه!... آه، خدا لعنت کند! دیگرمن بازی‌نمی کنم.

«ژروز» هم دلش برای بازی‌لك‌زده بود! پشت‌سرهم گیلاس‌خود را سرمی‌کشید و«مه‌بوت» را «بچه‌جان» خطاب می‌کرد. پشت سر اوشیر بشکهٔ شراب که باز شده بود مرتباً کار می کرد و صدای آن مانند صدای رودخانهٔ زیرزمینی شنیده می‌شد... دلش می‌خواست این صداقطع بشود و چون ازرسیدن باین آرزوناامیدمی‌شد، دچارخشم می گشت. می خواست روی بشکهٔ بزرگ بپرد وچنانکه‌گوئی با جانوری می‌جنگد، آن را لگدکوب

سازد وشکمش را سوراخ کند. همهٔ مناظردرهم وآشفته می‌شد. احساس می‌کرد که بشکه ازجای خود تکان می‌خورد و با پاهای مسینش او را می‌گیرد واکنون رودخانه‌ای ازدرون جسم اوعبور می‌کند.

سپس همه‌چیزدر اطراف اوشروع به رقصیدن‌کرد وچراغهای‌گاز مثل ستاره سوسو می‌زدند. «ژروز» کاملا مست شده بود.

خلاصهٔ بقیهٔ کتاب

سم مهلک‌الکل تأثیرات خود را درآنها می‌بخشد. «کوپو» پس از گذراندن چند بحران در بیمارستان «سنت آن» در بخش مخصوص دیوانگان‌الکلی در اتاق انفرادی‌جان می‌دهد. «ژروز» نیز به آخرین حد تنگدستی و ذلت می‌افتد و در یك انبار زیر شیروانی بر روی مشتی علف‌که رختخواب او راتشکیل می‌دهد، آخرین‌نفس خود رابر می‌آورد. جسداو را دو روز پس از مرگش بر اثر بوئی که از کلبه‌اش می‌آید پیدا می‌کنند.

۲

بول دوسویف Boule de suif

اثر گی‌دوموپاسان Guy de Maupssant (۱۸۹۳-۱۸۵۰)

خلاصهٔ کتاب

فرانسه در اشغال آلمانیها است. دلیجانی که حامل عده‌ای ازافرادطبقات‌مختلف فرانسهٔ‌آن‌دوره است‌یعنی‌اشراف، بورژواها، یك دموکرات هوچی، چند راهبه وبالاخره یك فاحشه از «روئن» حرکت‌می کند. مسافران‌دلیجان‌باین‌فاحشهٔ‌حقیر که «بول دوسویف» (خیك چربی) نامیده می‌شود، اهمیتی نمی‌دهند، حتی او را تحقیر می‌کنند. ولی‌سبد «بول دوسویف»پر از خوراکی است‌و همسفران او از گرسنگی مشرف به مرگند. گرسنگی آنان و بذل و بخشش «بول دوسویف»باعث میشود که دشمنی‌هااز یاد برود و همه بهم نزدیك شوند. لحظه‌ای بعد، یك افسرآلمانی فقط برای‌اینکه دلش خواسته است، چلو دلیجان را می‌گیرد و چون «بول دوسویف» را می‌بیند، از او خوشش می‌آید. محرومیت از ادامهٔ مسافرت، همهٔ طبقات را متحد می‌سازد و کلیهٔ مسافران بجنب و جوش می‌افتند. حتی راهبه‌های خوش قلب نیز «بول دوسویف» را راضی میکنندکه با افسر آلمانی‌خوش رفتاری‌کند. چون راضی میشود و بلطف اودلیجان دوباره براه‌می‌افتد، مسافران دلیجان که شکمشان سیر شده و از جانب افسر آلمانی نیز خیالشان راحت شده است

از «بول‌دوسویف» رو می گردانند ونسبت باو ابراز تنفر می کنند.
«بول دوسویف» بجز گریه چارهٔ دیگری ندارد و صدای گریهٔ او
با صدای‌سوت جوان‌دموکرات‌که لاینقطع‌سرود مارسیز را میزند،
مخلوط میشود.اکنون صحنهٔ صرف غذادردلیجان را عیناً از روی
کتاب ترجمه می کنیم:

دلیجان چنان بکندی می‌رفت‌که درساعت ده صبح هنوز بیش‌از چهار فرسخ راه نپیموده بودند، مردها سه بارپائین آمدند تاسربالایی‌ها را پیاده‌طی‌کنند. همه دچار تشویش شده‌بودند، زیرا ناهار رامی‌بایستی در «توت» Tôtes بخورند و تا پایان روز امید رسیدن بـه آنجا دربین نبود. وقتیکه به امید دیدن قهوه خانه‌ای در بین راه، همه سر از شیشه بیرون‌کشیده بودند،ناگهان دلیجان درتودهٔ برفی‌فرو رفت و برای‌بیرون آوردنش دوساعت وقت صرف‌شد.

اشتهاشان بیشتر می‌شد و خیالشان را ناراحت کرد و چون براثر نزدیك شدن آلمانی‌ها و عبور سربازان گرسنهٔ فرانسه، همهٔ دکانداران دچار تشویش شده بودند، هیچ‌جائی کـه درآن غذا و شرابی پیدا شود، بچشم نمی‌خورد.

آقایان به امید پیدا کردن‌خوراکی به مزارع کنار راه رفتند،اما چون سربازان‌که چیزی برای خوردن نداشتند هرچه کشف می‌کردند به یغما می‌بردند، دهقان‌صاحب مزرعه محصول خودرا مخفی کرده بود.از این‌رو بی‌آنکه حتی‌لقمهٔ نانی پیدا کنند، بازگشتند.

حوالی ساعت‌یك بعدازظهر، «لوازو» خبرداد‌که احساس‌گرسنگی شدیدی میکند. دیگران نیزمانند اوازمدتی پیش‌گرسنه بودند و احتیاج شدید به غذا، که هر لحظه بیشتر می‌شد، آنها را از صحبت کردن باز

داشته بود.

گاهگاه یکی ازآنان خمیازه می کشیدودیگری بلافاصله ازاوتقلید می کرد وهرکسی بدنبال دیگری بنا به اخلاق وتربیت وموقع اجتماعیش با دهان خود را بازمی کرد وصدائی درمی آورد ویا دست خود راباسرعت به سوی این حفره‌ای که بخارازآن بیرون می آمد می برد.

«بول دوسویف» چندبار خم شد، گوئی زیر دامنش درجستجوی چیزی بود. لحظه‌ای تردید می کرد وبه مسافران نگاه می کرد، بعد آهسته راست می شد. قیافه‌ها پریده رنگ ومتشنج بود. «لوازو» اعتراف کردکه حاضر است یك خوراك گوشت خوك را هزار فرانك بخرد. زنش چنانکه گوئی قصد اعتراض دارد، حرکتی کرد؛ بعد ساکت ماند. هر وقت که دربارهٔ زیان مادی بحثی به‌میان می آمد ناراحت می شد و در این باره شوخی سرش نمی شد.

«کنت» گفت: «واقعاً حالم خوب نیست. چه اشتباهی کردم که وقتی می آمدم باخودم غذا نیاوردم!» هرکسی به این ترتیب خودراسرزنش می کرد.

معهذا «کورنوده» قمقمه‌ای پراز شراب «رم» داشت، به اهل دلیجان تعارف کرد. به سردی رد کردند. فقط «لوازو» قبول کرد و دو جرعه نوشید و وقتی قمقمه را پس می داد تشکر کرد وگفت: «با این همه خوب چیزی است. هم انسان را گرم می کند وهم گرسنگی را تسکین می دهد.»

الکل اورا سرکیف آورد وپیشنهاد کرد مانند مسافران آن کشتی کوچکی که تصنیفی درباره‌اش ساخته‌اند، فربه‌ترین مسافرها را بخورند. این شوخی که درعین حال استعاره‌ای نسبت به «بول دوسویف» در آن پنهان بود، به هیچوجه مورد پسند اشخاص با تربیت قرار نگرفت وجوابی

با او داده نشد. فقط «کورنوده» لبخندزد. دو راهبه از گرداندن تسبیح-هاشان دست برداشته بودند؛ دیگر لبهاشان تکان نمی‌خورد ودستهاشان توی آستین‌های گشاد لباسشان فرو رفته بود. چشم اززمین برنمی‌داشتند واین رنجی را هم که خدا برایشان فرستاده بود، مانندهدیه‌ای به‌اوعرضه می‌داشتند وبی‌حرکت بودند.

بالاخره درساعت‌سه، وقتی که حتی‌یك دهکده درافق دیده نمی‌شد ودر وسط جلگهٔ بی‌پایانی بودند، «بول دوسویف» به سرعت خم شد واز زیرنیمکت، سبدی که به پارچهٔ سفیدی‌بسته شده بود، بیرون آورد.

ازتوی این‌سبد، نخست یك بشقاب چینی، یك‌لیوان ظریف‌نقره‌ای، بعدکاسهٔ بزرگی درآورد که توی آن قطعات بریدهٔ دو مرغ بریان وجود داشت. درسبد، بستهٔ دیگری شامل چیزهای دیگر، قلوه، میوه، شیرینی، خلاصه غذائی که بدون‌احتیاج به مسافرخانه‌های‌بین راه برای سه‌روزشان کافی بود، دیده می‌شد. درمیان بسته‌های خوراکی چهارشیشه هم جلب نظرمی‌کرد. «بول دوسویف» یك‌بال مرغ برداشت و با نان کوچکی که در «نورماندی» آن را «رژانس» می‌نامند، با حرکت نزاکت آمیزی به خوردن پرداخت.

همهٔ چشمها بسوی او متوجه شده بود. وبعد بوی خوراکی پخش شد. پره‌های دماغ مسافران گشادترشد، استخوان‌های چانه درزیرگوشها حرکت‌تشنج آمیزی‌کرد ودهان‌ها ازبزاق فراوانی‌پرشد. نفرتی که‌خانمها از این فاحشه داشتند، چنان شدت می‌یافت که دلشان می‌خواست او را بکشندوبا شیشه‌ها وباسبدخوراکیش، به پائین، میان برف‌ها بیندازند.

اما «لوازو» بال‌مرغ را با چشم‌ها می‌خورد ومی‌جوید. گفت:

«چه خوب! خانم محتاطتر از ما بوده‌اند. دردنیا اشخاصی هم

هستند که همیشه فکر هرچیزی را می کنند.» «بول دوسویف» به‌طرف او برگشت و گفت: «میل داریدمسیو؟ ازصبح تاحالا گرسنه‌ماندن کارساده‌ای نیست.» «لوازو» تعارفی کرد و گفت: «راستش را بخواهید هیچ خیال‌رد کردن ندارم. دیگر طاقتم نمانده است. مادام، آیا بهترنیست که انسان وضع‌خودش‌را بی‌پرده اعتراف کند؟» بعد نگاهش‌را دراطراف گردش داد واضافه‌کرد: «در چنین مواقعی انسان از دیدن اشخاصی که به‌او اظهار لطف می کنند، خوشحال می‌شود.» برای این که شلوارش لکه‌دار نشود روزنامه‌ای را که پیش خود داشت روی زانوانش پهن کرد، با نوك چاقوئی که پیوسته درجیب داشت، ران مرغی را که آبگوشت یخ زده روی‌آن می درخشید جداکرد، آن‌را با دندان‌پاره کردوبعد باچنان‌رضایت بارزی جویدکه درکالسکه صدای‌آه نومیدانه‌ای شنیده شد.

اما «بول‌دوسویف» ازراهبه‌ها نیز با لحن متواضع وشیرینی‌تقاضا کردکه درعصرانه شرکت کنند. هردو فوراً قبول‌کردند. و پس ازاین‌که جویده جویده سخنان تشکرآمیزی برزبان راندند بی‌آنکه چشمان‌شان‌را اززمین بلندکنند، باسرعت زیادی شروع به‌خوردن کردند. «کورنوده» نیز خواهش مسافر مجاور خود را رد نکرد و با گستردن چند روزنامه روی زانوانش، به‌اتفاق راهبه‌ها نوعی‌میز غذا تشکیل‌داد.

دهانها باز و بسته می‌شد. با حرص وحشت آوری می‌جویدند و می‌بلعیدند و می‌مکیدند. «لوازو» در گوشه‌ای شکمش را پرمی‌کرد و با صدای آهسته به‌زنش‌هم پیشنهاد می کرد که ازاو تقلیدکند. زنش مدت زیادی مقاومت کرد وبعد به‌دنبال تشنجی‌که تا روده هایش نفوذ کرد، راضی‌شد. ازاین‌رو شوهرش بالحن بسیار محترمانه‌ای از«همسفرمحبوب خودشان» پرسیدکه آیا اجازه می‌دهد لقمهٔ کوچکی هم به مادام لوازو بدهد. «بول دوسویف» با لبخند مؤدبانه‌ای‌گفت: «آه! البته‌آقا» وکاسه

را به‌طرف اوبرد.

وقتی که سر اولین شیشهٔ شراب «بردو» باز شد اکراه و تردید در میان آنها ظاهر گشت. زیرا فقط یك لیوان وجود داشت. این لیوان هردفعه پاك می‌شد و دست به دست می‌گشت. فقط «کورنوده» برای این که شیطنتی کرده باشدلبانش‌را به‌همان‌جای‌مرطوب‌لبهای مسافربغل‌دستی خود گذاشت.

آنگاه «کنت وکنتس بروبل» و «مسیو ومادام کاره لامادون» که در اطرافشان همه مشغول‌غذاخوردن بودندوبوی غذاها گیجشان‌می‌کرد، این شکنجهٔ دردناك را تحمل‌کردند.

ناگهان زن‌جوان کارخانه‌دار آهی کشید که باعث شد همه سرها بسوی اوبرگردد. رنك صورتش مانند برف‌های بیرون دلیجان سفیدشده بود. چشمانش بسته شد و سرش گیج خورد و ازحال رفت. شوهرش دیوانه‌وارازهمه‌کس تقاضای کمك می‌کرد. مسافران دلیجان بکلی‌دست وپای‌خودرا گم کرده بودند، در این‌حال راهبهٔ مسن‌تر سرمریض‌راگرفت ولیوان «بول دوسویف» را میان لبهای اوگذاشت وچند جرعه شراب‌باو داد. خانم زیبا تکان خورد وچشمانش‌را بازکرد. لبخند زد و با صدای ضعیفی گفت‌که احساس می‌کند حالش کاملا خوب شده است. اما برای این‌که این وضع دوباره تکرار نشود، راهبه اورا وادار کرد که لیوانی پراز شراب بردو بخوردواضافه کرد: «علت این حادثه فقط گرسنگی‌بود نه چیزدیگر.»

آنگاه «بول‌دوسویف» با چهرهٔ برافروخته و با لحن‌محجوبانه‌ای به چهار مسافر دیگرکه هنوز لقمه‌ای غذا بدهان نگذاشته بودند، گفت: «نمی‌دانم جرأت می‌کنم که به‌آقایان و خانم‌ها هم چیزی تقدیم کنم!»

وبعداز ترس این که مبادا تحقیرش کنند، سکوت کرد. «لوازو» دخالت کرد و گفت: «درچنین احوالی همه‌باهم برادرند وموظفند که به‌همدیگر کمك کنند. بفرمائید خانم‌ها، احتیاجی بـه تعارف نیست. لطفاً قبول بفرمائید! چه‌بسا که اصلا امشب خانه‌ای پیدا نکنیم! با این ترتیب که می‌رویم تا پیش از ظهر فردا به «توت» نخواهیم رسید.» چون مسؤلیت جواب موافق را کسی نمی‌خواست بعهده بگیرد، تردید کردند.

اما «کنت» مشکل‌را حل کرد. به فاحشهٔ گوشت آلود که‌محجوبانه سکوت کرده بود روکرد با وقار و طمانیهٔ همهٔ نجیب‌زادگان گفت: «با کمال تشکر قبول می کنیم، مادام!»

هنر برای هنر

و

مکتب پارناس Parnasse

سال ۱۸۳۰ سال انقلاباتی است که دوران «رستوراسیون»[1] را درفرانسه خاتمه داد ومبداء تحولی دراوضاع سیاسی واجتماعی فرانسه گردید - دردورهٔ «رستوراسیون» رومانتیسم برادبیات فرانسه حاکم بود و معمولا تاریخ نویسان سال ۱۸۳۰ را سال دورهٔ کمال و اوج قدرت رومانتیسم می‌دانند زیرا درهمین سال بود که «ارنانی» روی صحنه آمد و «لامارتین» به‌عضویت فرهنگستان فرانسه انتخاب شد. اما همانطور که قبلا درفصل رومانتیسم گفتیم این سال درعین‌حال سال آغاز افول رومانتیسم نیز بشمار می‌رود. بسیاری از شاعران رومانتیك می‌دیدند مکتبی که تا این پایه بالا برده وتا این مرحله همراهی کرده اند به تدریج فرسوده و کم نیرو شده است و دیگرجلب توجه نمی‌کند. حقیقت این بود که مردم پس‌ازتغییروضع سیاسی و اجتماعی می‌خواستند بکلی با گذشته قطع رابطه کنند، از این‌رو رومانتیسم نیز خواه ناخواه محکوم به زوال و فراموشی

---

۱ - Restauation، دوران اعادهٔ سلطنت به خانوادهٔ بوربون که از سال ۱۸۱۴ (سقوط ناپلئون) تا سال ۱۸۳۰ (سقوط شارل دهم) ادامه یافت.

بود. سنت بوو منتقد بزرگ فرانسوی دراین‌باره چنین اظهار عقیده می‌کند:

«جریان‌ادبی‌دوران‌رستوراسیون‌دراوج توسعه ودردرخشان‌ترین مرحلهٔ خود بودکه براثرکودتای ژوئیه درروزهائی که بدنبال آن‌آمد شکست یافت و طرد شد.»

پس‌از مدتی تردید، هنگامی‌که سر و صداها خوابید و مردم توانستند وضع موجود را روشن‌تر ببینند، مشاهده کردندکه‌شاعران ونویسندگان رومانتیك‌همه عقایدی‌پیدا کرده‌اندکه بکلی بانظرات سابقشان متضاد است وبهتر بگوئیم عقاید ادبی و هنری آنها تغییر جهت داده است.

در وهلهٔ نخست، بدنبال انقلاب ۱۸۳۰، همهٔ روشنفکران به این‌فکر افتادندکه در اجتماع جدید وظیفهٔ مؤثری برعهده بگیرند، واغلب متوجه احزاب سیاسی و مکتب‌های فلسفی شدند. به فاصلهٔ چند سال تقریباً همهٔ نویسندگان و شاعران، به معنی واقعی کلمه «روزنامه نویس» شدند و چندنفرشان بـه نمایندگی مجلس و مقام وزارت رسیدند.

هنر مفید

در این اثناء ازطرفی با انتشار آثار «بالزاك» پایه‌های«رئالیسم»و«ناتورالیسم»گذاشته میشد (که در فصول پیش بحث کردیم.) وازطرف دیگر عده‌ای ازفلاسفه وادبا که طرفدار هنرمفید L'art utile بودند، شاعران ونویسندگان را دعوت می‌کردند که آثار خود را درخدمت اجتماع واخلاق و

«پیشرفت اندیشهٔ بشری» بگمارند. این عده عبارت بودند از «کلاسیك‌ها» که هدف هنررا «آموزنده بودن» می‌دانستند ومی گفتند که هنر باید برای تعلیم و راهبری افراد بشرمفید باشد، وفلاسفه که می‌خواستند نظم ونثردرخدمت پیشرفت اندیشهٔ بشری قرارگیرد وبالاخره اصلاح طلبان که می کوشیدند برای استقرارنظم جدیدتر وبهتراز هنروادبیات نیز کمك بگیرند.

قوی ترین این دسته‌ها، «پیروان سن سیمون» Les Saint-Simoniens بودند که بعضی از کلاسیك‌ها ونیزعده‌ای ازرومانتیك‌ها را با خود داشتند وازهنرمندان می‌خواستند که درکوشش دسته‌جمعی روشنفکران برای بهترساختن شرائط زندگی شرکت کنند و هنر خویش را درخدمت پیشرفت جامعه قراردهند. این گروه عقیده داشتند که برای توفیق در این آرزو کافی است که حس همدردی و همکاری در افراد تولید کنند: عشق و برادری و احساساتی نظیر احساسات مذهبی را برانگیزند. در این آئین، کار وعظ و خطابه به‌عهدهٔ هنرمندان بود و ادعا می کردند که هنرمندان باید رهبری جامعه را فریضهٔ خود بدانند.

بجز «هوگو» همهٔ نویسندگان وشاعران بزرگ رومانتیك در صف «پیروان سن‌سیمون» در آمدند. حتی «موسه»، شاعر گریان، اشکهای شاعررا مرحم زخمهای جامعهٔ بشری دانست.

هنر برای هنر

اما ویکتورهوگو با اینکه قبلا به‌مسائل اجتماعی توجه داشت وبعدها نیز (درسال ۱۸۴۰) برای

هنرمندوظیفهٔ اجتماعی قائل شد، درسال ۱۸۲۹ بایکی ازآثارخویش که «شرقیات» Les orientales نام داشت پایه‌گذار مکتب هنر برای هنرگردید. شاعر بزرگ رومانتیك در این اثر خود توجه زیادی به قالب شعر و وزن و قافیه نشان داد و ضمن مقدمهٔ غرور آمیزی به «پیروان سن‌سیمون» جواب داد و آزادی در شعررا اعلام داشت و ادعا کردکه شاعرهمیشه حق‌دارد «اثر بیهوده‌ای منتشرسازدکه شعر محض باشد». هوگو در ضمن همین مقدمه اظهار داشت: «اگر با نظری بلندبنگریم درشعر موضوع خوب و بدوجود ندارد، شاعران خوب وبدهستند. ازطرف دیگرهمه چیزموضوع شعرست، همه‌چیز مایهٔ هنر است، هر امری به‌کشور شعر حق ورود دارد. پس نباید پرسیدکه چه علتی شاعررا به اختیار موضوعی نشاط‌آوریاغم‌انگیز، وحشتناك یا دلاویز، واضح یا مبهم واداشته است. باید دیدچگونه کارکرده نه‌آنکه درچه باب وچرا کارکرده است.»

عبارت «هنر برای هنر» نیز در همان سال از طرف «هوگو» اعلام شد وهمو در اثنای مباحثات ادبی گفت: «صدبار می گویم: هنربرای هنر!»

چندنفرازشاعران ونقاشان‌ومجسمه‌سازان جوان بدوراستاد گرد آمدند، مقدمهٔ «شرقیات» را کتاب مقدس هنرشمردند و ادعا کردندکه مفید بودن یا دربند اجتماع بودن ارزش هنر را از میان می‌برد وگفتند هنرخدائی است‌که باید آن را تنها به‌خاطر خودش پرستید وهیچگونه جنبهٔ مفید یا اخلاقی‌به آن نداد وچنین تصوراتی

را ازآن انتظار نداشت.

درمیان‌این‌جوانان، **تئوفیل گوتیه** Théophile Gautier(۱۸۱۱-۱۸۷۲) که از رومانتیك‌ها واز پیروان هوگو بود، بدفاع ازشعری برخاست که بکلی با مسائل اجتماعی و اخلاقی و سیاسی بیگانه باشد. «گوتیه» که سابقاً نویسندهٔ رومانتیك پرهیجان واندوه‌زده‌ای بود، بعدها چندین‌سفربه کشورهای مختلف کرد وپس‌از بازگشت، دررأس عده‌ای ازجوانان که «هنر برای هنر» را شعار خود کرده بودند، قرار گرفت. این‌گروه ادعا می‌کردند که: هنریگانه دلیل زندگی است وبا وجود این به درد هیچ کاری نمی‌خورد، هنر بی‌فایده‌است وتنها وجود آن‌بخودی خودکافی‌است. می گفتندزندگی مشکل وپراز درد ورنج است و سرنوشت بشر روشن نیست؛ یگانه چیزی‌که می‌تواندما را تسلی‌بخشد زیبائی است وهنروقتی به‌کمال زیبائی می‌تواند رسید که از افکار اخلاقی و فلسفی و از تحولات پی‌درپی‌آن‌ها وازبیان تمایلات پیچیده‌وآشفته بدور باشد. «تئوفیل گوتیه» درمقدمهٔ اشعار خود دربارهٔ «هنر» چنین نوشت: «فایده‌اش چیست؟ زیبا بودن! آیا همین‌کافی نیست! مثل گلها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل‌همه چیزهائی‌که بشر نمی‌تواند به میل‌خود تغییر دهد وضایع کند، بطور کلی هر چیز وقتی که مفید شد دیگر نمی‌تواندزیبا باشد، زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود، شعرنثرمی‌شود وآزاده برده می گردد. همهٔ هنرهمین است. هنرآزادی‌است، جلال است، گل‌کردن است و شکفتگی روح است در بطالت. نقاشی و

مجسمه سازی وموسیقی مطلقاً بدرد هیچ چیز نمی‌خورند...»

وباز درهمان‌مقدمه نوشت: «مامدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است. هر هنرمندی که به فکر چیز دیگری بجز زیبائی باشد، در نظر ما هنرمند نیست...»

همچنین درسال ۱۸۳۴ درمقدمهٔ کتاب مشهور خود «مادموازل دوموپن» Mlle de Maupin چنین نوشت: «فقط چیزی واقعاً زیبا است که به درد هیچ کاری نخورد. هرچیز مفیدی زشت است زیرا احتیاجی را بیان می کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره وعاجزاو، پست وتنفرآور است.»

دوما دربارهٔ «هنربرای هنر» چنین می گوید: «سه کلمه‌ای که‌از هرگونه حسی محروم است.» این جمله را باید تعریف خوبی برای این مکتب شمرد، زیرا نویسنده‌ای که معتقد به‌اصل «هنر برای هنر» است وبجززیبائی قالب وشکل اثرخود وموفقیت دربیان مطلب به چیزدیگری اهمیت‌نمی‌دهد گاهی در مقابل هیجان‌آورترین‌حوادث زندگی بقدری خونسرد است وآن‌را چنان با بیقیدی وبی‌حسی‌بیان می‌کندکه آدمی‌را دچار وحشت می‌سازد.

شاعردیگراین‌مکتب **تئودور دوبانویل** Thèodore de Banville است‌که خود می‌گوید قدم برجای پای **تئوفیل گوتیه** گذاشته است. این شاعر دنیا را پرده‌های نمایش ومردم را بازیگران آن می‌داند وبه‌بازی وقیافهٔ آنها بیش‌از احساساتشان اهمیت می‌دهد. همچنین اقرار می کند که درفن شعرفقط به وزن وقافیه پابند است وازشعر

گفتن هیچ منظوری بجز اقناع ذوق خود ندارد. می گوید: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می کند.»

مکتب پارناس

در حوالی سال ۱۸۶۰ هنگامی که بحث و مشاجرهٔ شدیدی دربارهٔ ادبیات درگرفته‌بود، عده‌ای ازشاعران جوان که برضدرومانتیسم قیام‌کرده بودندوتحت تأثیر مشرب «هنربرای هنر» بودند، دورهم گردآمدند و محافل ادبی برای خود تشکیل دادند. دررأس این‌شاعران **لوکنت دولیل** Lecomte de Lisle قرارداشت که همه اطرافیان‌خودرا تحت‌الشعاع قرارداده بود و باید او را بزرگترین نمایندهٔ این روش ادبی شمرد. در سال ۱۸۶۶ مجموعهٔ شعری مرکب از آثار این شاعران تحت عنوان Le Parnasse Contemporain (پارناس‌معاصر) انتشاریافت[1] وچون این‌کتاب مورد اقبال خوانندگان قرارگرفت پس‌از مدتی دومین‌و سومین جلد آن هم منتشر شد. رفته‌رفته این شاعران بنام **پارناسین** Parnassien معروف شدند وبالاخره منتقدی بنام **آندره تریو** André Thérive درکتابی که به‌شاعران «پارناسین» اختصاص‌داده‌بود، کلمهٔ پارناسیسم Parnassime را نیزاستعمال کرد.

شعرپارناسین

بعقیدهٔ پارناسین‌ها، شعر نشانه‌ایست از روح کسی که احساسات خود را خاموش ساخته

---

۱ - «پارناس» نام کوهی است که بنا به افسانه های یونان قدیم **آپولن** Apollon خداوند شعر ونیز نه خواهری که فرشتگان نگهبان هنرهای زیبا بودند (Les Muses) درآن زندگی می کردند. این‌نام‌به مجموعه های شعرنیز اطلاق می‌شود.

است. شعرپارناسین به مخالفت با رومانتیسم برخاست وباهرگونه شعر ذهنی (Subjectif) مخالفت کرد. شاعر پارناسین بهیچوجه نمی‌خواهد گرد شعرش محتوی امید و آرزو و خواهشی باشد فقط برای هنرمحض احترام قائل است وبه زیبائی شکل وطرز بیان اهمیت می‌دهد. محتوی اشعارش ساده وبی‌اهمیت است ولی قالب شعربا مهارت واستادی فوق‌العاده‌ای ساخته شده است و چون هریك از پارناسین‌ها تعداد بسیارکمی شعرگفته‌اند آثارشان زیبا واستادانه است.

اصولی که فوق‌العاده مورد توجه پارناسین‌ها است و مکتب آنها را ازمکتب‌های دیگرمشخص میکند، بشرح ذیل است:

۱ ـ کمال شکل، چه ازلحاظ بیان و چه از لحاظ انتخاب کلمات؛

۲ ـ عدم دخالت احساسات وعدم توجه به آرمان و هدف؛

۳ ـ زیبائی قافیه؛

۴ ـ وابستگی به‌آئین «هنر برای هنر»

ازاینرو شعرشاعر پارناسین مانند مرمری صاف، بی‌نقص و درعین حال محکم است. هرکلمه‌ای را با دقت انتخاب می کند و به‌جای خود می گذارد وکمال مطلوب اواینست که شعررا ازلحاظ استحکام وزیبائی‌به‌پای مجسمه‌برساند. شاعرپارناسین عقیده دارد که شعرنه‌بایدبخنداندونه بگریاند. بلکه باید فقط زیبا باشدوهدف خود را درخود بجوید.

توجه به دورهٔ کلاسیك

شاعر پارناسین که از «ذهنیت» (سوبژ- کتیویسم) فرار می کند و همچنین زیبائی را بدون دخالت احساسات وسیلهٔ سعادت می‌شمارد، به‌ادبیات دورهٔ کلاسیك که بهیچوجه جنبهٔ ذهنی (سوبژکتیو) ندارد متمایل می‌شود وعالیترین نمونهٔ زیبائی مطلوب خویش را درهنر یونان، درخدایان مرمری و در بناهای سفیدی که سایهٔ اندیشه‌ها و هیجانات آنها را تیره نساخته است می‌جوید.

شاعر درعصری که به خیال اوزشتی برزیبائی پیروزشده است، توسن خیال را بسوی قرونی که در نظرش سراپا جلال آفرینش و زیبائی می‌نماید می‌تازد. **لوکنت دولیل** آثار **هومر** و **سوفوکل** و **هوراس** را ترجمه کرده از اینرو در آثار خود نیزبه قرون نخستین برگشته است. این‌شاعر کشورهای مختلفی‌را دیده وبه سرزمین‌های گوناگون سفرکرده است، ولی وطن اصلی او یونان قدیم است، یونان «هومر» و«سوفوکل»!... به‌عقیدهٔ اوشرط کمال‌هنر، سکون و آرامش روح شاعرومصراعهای آهنك‌دار است که می‌تواند تابلو- های مجللی‌را جلوچشم مجسم سازد.

یأس و نومیدی درآثار پارناسین‌ها

«لوکنت دولیل» سر دستهٔ پارناسین‌ها شاعر نومیدی است که زندگی را با یأسی مطلق و علاج ناپذیر می‌نگرد. به‌عقیدهٔ اوهمه چیزعبارت ازوهم و خیال و جریان بی‌پایان حوادث است. هیچ چیزی را نمی‌توان متوقف ساخت. هیچ‌چیزی‌وجودندارد. حتی خدا! فقط مرگ وجود دارد.

خطابه‌هائی دربارهٔ مرگ وصدای ترحم آمیزی که دراشعاراونسبت به‌زندگان بلند است، روح زخم خوردهٔ شاعر را بما می‌شناساند.

معتقد است که بدی‌زائیدهٔ زندگی است، ازاینروتاحد امکان باید کم زندگی کرد (عجیب‌تر اینکه خوداوهفتاد وشش سال زندگی کرده است!) باید هیجان را درخودکشت، گریبان خود را ازدست «بیماری امید» نجات داد وروح را ازتمام آرزوها وهوس‌ها دور نگاه داشت.

نکته‌ای که باید در اینجا ذکرشود اینست که خود شاعر نیز پابند این هذیان‌ها نیست و نمی‌تواند باشد. به ظاهر می‌خواهد در برابر جامعه وسنن وامید به‌آینده وچیزهای دیگربی‌اعتنا وبی حس وبی‌طرف باشدولی‌این بی‌اعتنائی به‌کینه مبدل می‌شود وباهیجانی که در ظاهر با آن مخالف است به مخالفت با جامعه برمیخیزد. مردم را «احمق» می‌نامد ومسیحیت را دین ظالمانه و فریبائی می‌شمارد. به‌ظاهر می‌خواهد فقط زیبائی قالب را درآثار خود حفظ کند وشعررا تنها برای زیبائی شکل آن بگوید، ولی‌همهٔ اشعارش پراز فلسفه‌های منحرف واظهاریأس وبدبینی است.

روش دیگر پارناسین‌ها

پس از«لوکنت دولیل»تواناترین شاعراین مکتب **ژوره ماریا دوهردیا José-Maria de Heredia** است. او شاعـری بتمام معنی پارناسین است و اشعارش بیش از «لوکنت دولیل»، «تئوفیل گوتیه» را به‌خاطرمی آورد، شعردرخشان

اوگوئی به‌دست جواهرسازی زینت یافته است. هریك از «سونه»[1] Sonnet های زیبای اومانند صفحهٔ گرامافون معظمی است که در محیط تنك وکوچك آن، مباحث تاریخی واساطیری باخیال‌پردازی هنرمند توانائی ضبط شده است.

این شاعرفقط یك کتاب شعربنام Les Trophées دارد واشعارش ازلحاظ ساختمان بی‌نظیر است.

شعر اوبژکتیف عینی

بالاخره شعراوبژکتیف نیز با آثارپارناسین‌ها در آمیخته است و آن عبارت از همان شعر ناتورالیستی است که توأم با رمان‌ناتورالیستی بوجود آمده است. شعری است که در آن، «من» وجود ندارد، یعنی شاعرفقط تماشاگر وبیان‌کنندهٔ صحنه‌ها است.

این شعربا زندگانی خانوادگی و با واقعیت‌ها گرچه‌عادی وپیش‌پا افتاده وحتی‌زشت هم‌باشند، تطبیق‌می کند واستاد این‌نوع شعر**فرانسوا کوپه** F. Coppée است که«زولا»اورابه سبب(برافراشتن پرچم ناتورالیسم در شعر) تبریك گفته است ولی **رنه‌لالو** R. Lalou، منتقد معاصرفرانسوی،معتقد است که «کوپه» استحقاق چنین‌تعریفی را ندارد زیرا حتی آن قسمت کوچکی از اشعار خود را نیزکه به پیروی از سبك ناتورالیستها گفته با اصول این مکتب تطبیق نداده است.

«کوپه» نخستین‌کتاب خود «Reliquaire» را به«استادعزیزش

۱- قصیده یا شعری که چهارده بیت دارد.

لوکنت دولیل» تقدیم کرده و با این‌که موضوع اشعارش ازمسائل روزمرهٔ زندگی گرفته شده است، دربعضی ازآثارخود، مخصوصاً درقطعهٔ Les Humbles شاعری پارناسین است.

چند نمونه ازاشعار پارناسین‌ها

خرگوش‌ها

از: تئودور دوبانویل Thèodore de Banville

(۱۸۲۳ - ۱۸۹۱)

قطعهٔ «خرگوش‌ها» (Lapins) ازجمله اشعارطنزآمیزبانویل است‌که درآن اهمیت زیادی به «قافیه‌بازی» داده شده ولی‌مطلب شعرچندان ارزشمند نیست. چون دراینجا بیشترقالب وقافیهٔ شعر مورد نظر است، هرگاه فقط ترجمه آن نقل می‌شد، نشان دادن مشخصات آن به‌هیچوجه امکان‌نداشت، ناچارعین‌شعررا به‌عنوان نمونه نقل‌می‌کنیم وترجمهٔ‌آن‌را نیزازلحاظ نشان دادن‌نوع‌محتوی می‌آوریم.

Lapins.

Les petits lapins, dans le bois,
Folâtrent sur l'herbe arrosée
Et, comme nous le vin d'Arbois'
Ils boivent la douce rosée.

Gris foncé, gris clair, soupe au lait,
Ces vagabonds dont se dégage,
Comme une odeur de serpolet;
Tiennent à peu près ce language:

Nous sommes les petits Iapins,
Gens étrangers a l'eeriture,
Et chaussés des seuls escarpins
Que nous a donnés la nature.

N' ayant pas lu Dostoeïwsky,
Nous conservons des airs peu rogues,
Et certes. ce n'est pas nous qui
Nous piquons d' être psychologues

Nous sommes les petits lapins.
C'est le poil qui forme nos bottes,
Et, n'ayant pas de calepins,
Nous ne prenons jamais de notes,

Nous ne cultivons pas le kant,
Son idéale turlutaine
Rarement nous attire. Quant
Au fabuliste La Fontaine,

Il feut qu' on l' adore à genoux,
Mais nous preferons qu' on se taise,
Lorsque méchamment on veux nous
Raconter une pièce à thése

En depit de Schopenhauer,
Ce Cruel malade qui tousse,
Vivre et savourer le doux air
Nous semble uue chose fort douce,

Et dans la bonne odeur des pins
Qu' on voit ombrageant clairières,
Nous sommes les petits lapins
Assis sur leurs petits derriéres."

خرگوش‌ها

خرگوش‌های کوچك، در بیشه،
روی علف‌های مرطوب جست وخیز می کنند
و همانطورکه ما شراب «آربوا» می‌خوریم
آنها شبنم شیرین را می‌آشامند.
به رنگ‌های خاکی‌سیر، خاکی روشن، زرد پریده،
این ولگردانی که گوئی
بوی سوسنبر می‌دهند،
به زبان حال چنین می گویند:
«ما خرگوش‌های کوچکیم،
ازکتاب وقلم بی‌خبریم
و ازمال دنیا نعلینی بپا داریم
که طبیعت به ما بخشیده است.
چون از «داستایوسکی» چیزی نخوانده‌ایم،
باد درآستین نمی‌اندازیم،
و البته کبادهٔ روانشناسی نمی کشیم.
ما خرگوش‌های کوچکیم.
چکمهٔ ما پشم است
و چون دفتر بغلی نداریم
هیچوقت یادداشت برنمی‌داریم.
دلمان برای «کانت» لك نزده است
و جنون ایده‌آلی او
چنگی به دل ما نمی‌زند. اما

در مورد لافونتن قصه‌گو
باید زانو زد واورا پرستید
ولی اگر بخواهند با شیطنت
برایمان فلسفه ببافند
ترجیح می‌دهیم که سکوت کنیم.
برخلاف شوپنهاور،
این بیمار بی‌رحم سرفه‌ای
زندگی کردن وکیف کردن از هوای مطبوع
به نظرما بسیار شیرین است.
ودر میان بوی خوش صنوبرها
که براین محوطه سایه انداخته‌اند.
ما خرگوش‌های کوچکیم
که روی دم کوچولومان نشسته‌ایم.

Les Conquérants

از

J. M. de Heredia ژوزه ماریا دوهردیا

(۱۹۰۵-۱۸۲۶)

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautains,
De Palos, de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques.
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques.
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles.
ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'ocean des etoiles nouvelles.

فاتحان

چون مرغان شکاری که ازآشیان پریده باشند
از «پالوس»[1] و«موگر»[2] ناخدایان و مردان کهنه کار
که ازبار شوربختی‌های غرورآمیز خود بجان آمده بودند
سرمست از رؤیائی قهرمانی وخشن، عزیمت می کردند،

می‌رفتند تا برفلزافسانه‌ای
که سرزمین ژاپون در معادن دوردست خود نگاهداشته بود فاتح شوند.
وبادهای «آلیزه» دکل آنها را
بسوی سواحل اسرارآمیز غرب خم می کرد.

هرشبی به امید فردای پرافتخار
دریای لاجوردی ودرخشان استوائی
خواب‌آنان‌را با سراب زراندودی طلسم می‌کرد.

آنگاه ازجلو کشتی سفیدشان خم می‌شدند

۱و۲) دوبندر اسپانیا. کریستف کلمب نخستین بارازبندر پالوس برای کشف امریکا حرکت کرد.

و ستارگان تازه‌ای را که ازاعماق اقیانوس
به آسمان ناشناس بالا می‌رفتند نگاه می‌کردند[۱]

۱) در اغلب اشعار «پارناسین‌ها» معمولا منظور شاعر دربیت آخر بیان شده است. چنانکه ملاحظه می‌شود، شاعردرقطعهٔ فوق ازکسانی بحث می‌کند که به‌امید یافتن طلا سفرمی‌کنند وپیوسته دستخوش رؤیای شیرین‌طلاها هستند ومنظور شاعر از ستارگان تازه‌ای که بالا می‌آیند اینست که وقت می‌گذرد و آنان به آرزوی خود دست نمی‌یابند و سرنوشت بشر جزاین نیست.

ظهر Midi

از: لوکنت دو لیل Lecomts de Lisle (۱۸۹۴-۱۸۱۰)

ظهر، سلطان تابستانها، بردشت دامن گسترده است و همچون سفره‌های سیمین ازبلندی‌های آسمان‌نیلی فرو می‌ریزد. همه چیزخاموش است. هوا بی‌نفس‌شعله می‌کشد ومی‌سوزاند. زمین درجامهٔ آتش‌خودبه اغماء افتاده است.

فراخنای دشت بی‌کران است و کشتزارها بی‌سایه. و چشمه‌هائی که‌گله‌ها از آن آب می‌نوشیدند خشکیده است. جنگل دور دست که پیرامونش تاریك است، بی‌حرکت درخواب سنگینی غنوده است.

تنها گندم‌های بزرگ‌رسیده، بسان دریای زرین، بی‌اعتنابخواب درکرانهٔ افق لمیده‌اند وهمچون فرزندان‌آرام زمین مقدس، بی‌هراس‌جام خورشید را بسرمی‌کشند.

گاهی، همانند آهی که ازجان سوزانشان برآید، از دل خوشه‌های سنگینی که با خود زمزمه‌ها دارند، موجی باشکوه و جلال آهسته بپا می‌خیزد و خود را تا دامن افق غبارآلود می‌کشد و جان می‌سپارد.

درآن نزدیك، چندگاو سپیدکه میان علفها خسبیده‌اند آرام‌آرام برغبغبهای ضخیم خودلیزابه می‌ریزند وبا چشمانی‌خمارومغرور رؤیای درونی خود را که هیچگاه به پایان نمی‌رسد دنبال می‌کنند.

ای‌انسان، هرگاه بادلی آکنده ازشادی‌یاملال، نزدیك ظهرگذارت به کشتزارهای درخشنده بیفتد، بگریز! که طبیعت تهی‌است و خورشید می‌سوزد: دراینجا چیزی زنده نیست، چیزی اندوهگین یا شاد نیست.

اما اگر از اشك‌ها و خنده‌ها به تنگ آمده‌ای و از فراموشی این جهان پریشان تباه شده‌ای و فارغ ازعفویا لعنت، میخواهی طعم لذتی واپسین وتیره را بچشی.

بیا! که خورشید با کلمات جزیل با توسخن می‌گوید، در شعلهٔ قهارش جاودانه فروشو و با قلبی که هفت‌بار در نیستی ملکوتی غوطه خورده، با گامهای ملایم بسوی پست‌ترین شهرها بازگرد.

مجموعهٔ شناخت ادبیات

۱ـ دربارهٔ ادبیات
۲ـ ژان پل سارتر
۳ـ مکتبهای ادبی
۴ـ دربارهٔ نمایش
۵ـ ادبیات چیست
۶ـ وظیفهٔ ادبیات

مجموعهٔ رمانهای مشهور جهان

۱ـ قربانی
۲ـ کنسول افتخاری
۳ـ از چشم غربی
۴ـ شوایک سرباز پاکدل
۵ـ ستون خیمه
۶ـ زمین آهن است و آسمان مس
۷ـ پابرهنه‌ها
۸ـ مرگ کسب و کار من است
۹ـ خزه
۱۰ـ اینجه ممد

مجموعهٔ روشها

۱ـ بیماریهای مدیریت
۲ـ چگونه مطالعه کنیم؟
۳ـ چگونه از موسیقی لذت ببریم؟
۴ـ چگونه شخصیت سالمتر بسازیم؟
۵ـ روش حل مسایل جبر کنکور
۶ـ دعوت به‌شنیدن
۷ـ چگونه خواب خود را تعبیر کنیم؟

مجموعهٔ سیاسی

۱ـ قدرت سیاسی
۲ـ در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد؟
۳ـ قربانی شرکتهای چند ملیتی: زیمبابوو ـ رودزیا

مجموعهٔ داستانهای امروز جهان

۱ـ برگزیدهٔ داستانهای امروز ترک.

مجموعهٔ شرح حال

۱ـ داستان زندگی من: هلن کلر

شناخت ادبیات

۵

۳۵ تومان

